

Universidade Federal do Paraná  
Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes  
Departamento de Letras e Linguística  
Pós-graduação em Letras / Literatura  
Sabrina Bandeira Lopes

**CRAVE, UMA ESCRITA TEATRALIZANTE, SUA TRADUÇÃO**

**Volume I**

Curitiba  
2012

Sabrina Bandeira Lopes

**CRAVE, UMA ESCRITA TEATRALIZANTE, SUA TRADUÇÃO**

**Volume I**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra.

Orientador: Caetano Waldrigues Galindo

Curitiba  
2012

Catálogo na publicação  
Vivian Castro Ockner – CRB 9ª/1697  
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Lopes, Sabrina Bandeira

Crave: uma escrita teatralizante, sua tradução. Volume I e II. /  
Sabrina Bandeira Lopes. – Curitiba, 2012.  
247 f.

Orientador: Prof.º Dr.º Caetano Waldrigues Galindo  
Dissertação (Mestrado em Letras) - Setor de Ciências Humanas,  
Letras e Artes,  
Universidade Federal do Paraná.

1. Letras – linguística– ensino e estudo.  
2. Crave – dramaturgia inglesa – pós-dramático. 3. Dramaturgia –  
escrita teatral – realismo. I. Título.

CDD 781



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

Ata quingentésima sexagésima quarta, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu a mestranda **SABRINA BANDEIRA LOPES**. No dia vinte de agosto de dois mil e doze, às dezoito horas, na sala 1020, 20.º andar, no Edifício Dom Pedro I, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: **CAETANO WALDRIGUES GALINDO**, Presidente, **STEPHAN ARNULF BAUMGÄRTEL** e **CÉLIA ARNS DE MIRANDA**, designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada: “**CRAVE, UMA ESCRITA TEATRALIZANTE, SUA TRADUÇÃO**”, apresentada por **SABRINA BANDEIRA LOPES**. A sessão teve início com a apresentação oral da mestranda sobre o estudo desenvolvido. Logo após o senhor presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos Examinadores para as suas arguições. Em seguida, a candidata apresentou sua defesa. Na sequência, o Professor **CAETANO WALDRIGUES GALINDO** retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação da candidata. Em seguida, o senhor Presidente declarou **APROVADA** a candidata, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**, devendo encaminhar à Coordenação em até 60 dias a versão final da dissertação. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela candidata. Feita em Curitiba, no dia dezoito de agosto de dois mil e doze. xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx



Dr. Caetano Waldrigues Galindo



Dr. Stephan Arnulf Baumgärtel



Dr.ª Célia Arns de Miranda



Sabrina Bandeira Lopes



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS


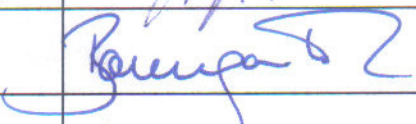

## PARECER

Defesa de dissertação da mestranda SABRINA BANDEIRA LOPES para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

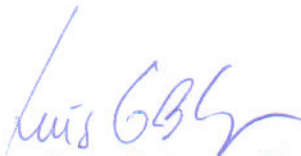
Os abaixo assinados CAETANO WALDRIGUES GALINDO, STEPHAN ARNULF BAUMGÄRTEL e CÉLIA ARNS DE MIRANDA arguíram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação:

**“CRAVE, UMA ESCRITA TEATRALIZANTE, SUA TRADUÇÃO”**

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
CAETANO WALDRIGUES GALINDO		Aprovada
STEPHAN ARNULF BAUMGÄRTEL		Aprovada
CÉLIA ARNS DE MIRANDA		Aprovada

Curitiba, 20 de agosto de 2012



Prof. Dr. Luis Gonçales Bueno de Camargo  
Coordenador

## RESUMO

Busco compreender alguns dos projetos estéticos com que a peça “Crave” (Ânsia) de Sarah Kane dialoga – teatro pós-dramático, arte performance, ritual, atos performativos de fala, colagem, intertextualidade. A partir dessas convenções, e atenta à influência de Beckett, T.S. Eliot e Artaud em sua trajetória, proponho uma nova tradução do texto dramático, observando seus aspectos rítmicos e líricos.

**Palavras-chave:** Sarah Kane, dramaturgia, performance, teatro pós-dramático, intertextualidade.

## ABSTRACT

My effort, in the present work, is to understand some of the aesthetic contexts surrounding the play “Crave”, from Sarah Kane – post-dramatic theatre, performance art, ritual, performative acts of speech, *collage*, intertextuality. From these conventions, and listening to the influence of Beckett, T.S. Eliot, Strindberg and Artaud in her trajectory, I propose a new translation of “Crave”, paying attention to its rhythmic and poetic aspects.

**Keywords:** Sarah Kane, dramaturgy, post-dramatic theatre, performance, intertextuality.

## AGRADECIMENTOS

Ao Caetano, pelas leituras superintensivas, respostas rápidas, ajudas importantes com minha bagunça e pelo respeito à minha liberdade.

À Célia e ao Walter, pelo rigor e pelas referências, compartilhadas também em suas aulas. Ao Baumgärtel, que aceitou participar presencialmente da defesa desta dissertação.

Ao Laerte Mello, que autorizou generosamente a leitura de sua tradução de *Ânsia* pelo grupo de estudos e leitura CAPES/REUNI *Sarah Kane e T.S. Eliot* – que me acompanhou pacientemente no começo dessa pesquisa.

À Ângela Francisca de Oliveira, que me enviou prontamente seu trabalho de mestrado.

À Joana, que leu meu pré-projeto na *véspera* e me surpreendeu várias vezes com sua bondade e inteligência. Ao Chico, Ricardo, Alessandro e Paola que, como a Joana, me deixaram ler seus pré-projetos de mestrado quando decidi voltar a estudar.

À Mariana, Lorena, Narbal, Gabizinha, Adriana, Paulo, Fernanda, pelo carinho e disponibilidade.

À Semy pelas dicas beckettianas.

À Inominável, pela leitura.

À Selma e à Miriam, cuja influência aqui é visível.

Ao grupo de investigação cênica Heliogábalus e Grupa Galactodendron, por uma dimensão mais *performática* da performance e ritualística do ritual.

## SUMÁRIO

### Volume I

INTRODUÇÃO.....	1
Apresentando – a narrativa de uma desconstrução.....	8
1. SOBRE A TRADUÇÃO DA OBRA NO BRASIL / CARACTERÍSTICAS DO ORIGINAL.....	19
3. TEATRO DA FALA / ATOS DE FALA.....	22
4. O TEATRO DA CRUELDADE NÃO EXCLUI A CRUELDADE.....	29
5. O TEATRO PÓS-DRAMÁTICO.....	34
6. RITUAL E <i>PERFORMANCE</i> , APROXIMAÇÕES E AFASTAMENTOS...	39
7. POLÍTICAS TEATRAIS.....	46
8. O ROUBO COMO PRÁTICA INTERTEXTUAL.....	51
8.1 Alusão no ritmo.....	59
8.2 Ecos da poesia no drama.....	65
9. ESTRATÉGIAS DA PEÇA DE CÂMARA; SEUS EFEITOS NA TRADUÇÃO.....	67
10. QUESTÕES SOBRE A TRADUÇÃO DESTE TEATRO.....	68
10.1 Seria Obelix transgênero?.....	77
11. CONSIDERAÇÃO FINAL.....	82
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	84

### Volume II

TRADUÇÃO DE <i>ÂNSIA</i> , DE SARAH KANE.....	4
ANEXO 1 – Só lembro que.....	51
ANEXO 2 – Drama “com bolas”.....	53



## INTRODUÇÃO<sup>1</sup>

Este trabalho visa abrir caminhos de leitura e encenação da obra *Ânsia*<sup>2</sup>, da dramaturga inglesa Sarah Kane (1971-1999), no panorama dos estudos da tradução e de dramaturgia contemporânea. Minha intenção é que a análise e a tradução do texto levem em conta o propósito para o qual ele foi escrito, a cena, mesmo não sendo esta uma análise do espetáculo.

*Ânsia*, a quarta peça da autora, teve sua estreia produzida pela Plaines Plough no Traverse Theatre, no festival de Edimburgo, a 13 de agosto de 1998. Encenada no Brasil como *Ânsia* e em Portugal como *Falta*, ela marca uma nova fase em relação às peças anteriores, pela ausência de sangue cênico no palco e pela ênfase no experimento poético e na desconstrução da linguagem. Em 2003, estreou no Brasil sua primeira montagem, da 3 de Sangue Companhia de Teatro, na tradução de Roseli e Laerte Mello e com direção de Rubens Rusche.

### Elenco de temas / bibliográfico

A linguagem de *Ânsia* pode ser identificada com uma “nova tradição”, a da ruptura, que não se reporta a narrativas exemplares, e quando retoma a herança canônica, não é com reverência. Os/as autores/as “sabem que a legitimação só pode vir de sua prática linguística”<sup>3</sup>. Kane, “uma plagiadora emocional”, já identificava suas práticas inovadoras dentro de uma tradição.

Sarah Kane e T. S. Eliot usam o mesmo procedimento de incorporar alusões e citações em seus textos de modo que passem a fazer sentido internamente na obra, deixando de ser referências externas, no que Ivan Junqueira, tradutor do poeta, chama

---

<sup>1</sup> Originalmente, este trabalho se abria com a descrição *Apresentando – a narrativa de uma desconstrução*, e acredito que a leitura com aquele início se sustenta melhor. Se preferir começar dali, vá para a página 15.

<sup>2</sup> Tomo como texto base as *Complete Plays*. Em nota à peça, a editora declara: “Esta edição de *Ânsia*, reimpressa pela primeira vez em 2000, incorpora revisões menores feitas no texto original por Sarah Kane um pouco antes de sua morte. Ela deve passar a ser considerada como a versão definitiva da obra” (KANE, 2001: 154). As traduções de Sarah Kane e das outras referências em língua inglesa foram feitas por mim, salvo quando remetem a referência bibliográfica em língua portuguesa. Os créditos das demais traduções constam todos nas Referências Bibliográficas.

<sup>3</sup> Lyotard *apud* RYNGAERT: 1998, 84.

de *eliotização*, e pode ser visto como análogo ao procedimento de colagem nas artes plásticas. Para contextualizar essa prática, recorro aos conceitos de colagem (Marjorie Perloff), roubo (Eliot), paródia (Linda Hutcheon) e intertextualidade (vários/as).

Analiso também o diálogo entre as cinco peças de Sarah Kane e entre o texto e suas referências. Boa parte delas foi localizada por Fisher e Saunders, que oferecem uma análise da trajetória de Sarah Kane no teatro inglês na década de 1990.

Outro motivo de análise são os desafios apresentados na dramaturgia de Sarah Kane à unidade de ação. A autora cortava seus textos até restar o que julgava estritamente necessário: “se a presença ou ausência de algo não modifica de modo sensível o todo, é porque não é parte do todo”<sup>4</sup> – a diferença está em que esse todo é desmontado no tempo como sequência. Sobretudo, Sarah Kane evitava dar tempo para o público entender e se distanciar da peça, que não busca a catarse como resultado, ou ainda, não busca resultado.

Quanto ao tempo, é impossível pensar numa revolução do Sol<sup>5</sup>, ou mesmo numa “sequência de presentes absolutos”<sup>6</sup>. É simultânea a dissecação de danos já causados entre **A** e **C** e a formação do vínculo entre **B** e **M**, sem que haja rubricas para a ação física. Não há indicações de cenário. O *lugar* também está na fala – a cidade, com várias referências a Nova York. Essas referências não são só de espaço, mas culturais:

Ela fala de sua carreira como uma série de desafios extremos, sobrevivendo muitas vezes por nada mais que um acaso. Na América encontrou mais um: “É uma terra desolada culturalmente, mas isso mudou a minha escrita porque eu estava perdendo minha articulação cultural. O número de palavras que eu usava estava se tornando cada vez menor, e minha escrita cada vez mais estranha”<sup>7</sup>.

A diminuição do número de palavras é visível principalmente na fala de **B**: “essa cidade, amo pra caralho, não moro em outro lugar, não dou conta” (v. II, p.13), a voz apátrida que fala em línguas estrangeiras. Kane afirma, na entrevista a Clare Armitstead, que escreveu a peça como uma reação a essa perda de articulação.

---

<sup>4</sup> ARISTÓTELES: 1973, 47.

<sup>5</sup> *Ibid*, 42. Observe que as 24 cenas de *4:48 Psicose*, ao mesmo tempo em que sugerem essa progressão, acumulam narrativas com a duração de anos (por exemplo, a lista de remédios já testados na/pela paciente).

<sup>6</sup> SZONDI, 2001: 32.

<sup>7</sup> ARMITSTEAD, 1998: 38. Gramaticalmente, as sentenças em *Crave* são mais completas em ligações que nas peças anteriores, menos coloquiais, talvez para acentuar as lacunas sintáticas que vão aparecer ao longo do texto. Cate, Soldier (*Blasted*) e Rod (*Cleansed*) são personagens particularmente desarticuladas.

Um recorte fundamental dessa pesquisa parte de uma diferenciação proposta por Sirkuu Aaltonen entre texto dramático e encenação. É uma diferenciação dialética em que a análise olha para um texto que pensa na encenação.

Ainda que toda escrita seja uma ação, o que implica a presença de um corpo com mais ou menos proximidade, o texto teatral tem uma especificidade que, como demonstra Patrice Pavis, se reflete na tradução:

1. no teatro a tradução passa pelo corpo do atores e pelos ouvidos dos espectadores;
2. não se traduz simplesmente um texto linguístico para outro: confronta-se, e faz-se comunicar graças ao palco, as situações de enunciação e de cultura heterogêneas, separadas pelo espaço e pelo tempo.<sup>8</sup>

O eixo principal aqui é o texto pós-dramático, sendo as encenações deixadas em segundo plano. Como elas são, porém, para os presentes fins uma leitura relevante da obra, recorro à montagem da Companhia 3 de Sangue, aos textos do diretor da encenação brasileira Rubens Rusche, à primeira montagem inglesa e depoimentos de artistas envolvidos e envolvidas nela, e à análise de Ângela Francisca de Oliveira, que partiu da teoria literária para estudar o fluxo de consciência no contexto da mais famosa encenação brasileira de *Ânsia*, já mencionada. Consulto também as traduções brasileira e portuguesa da obra, feitas com o propósito específico de atender a determinadas encenações (remetendo à segunda categoria proposta por Aaltonen). Mais do que numa dramaturgia convencional, no caso de um texto como *Ânsia*, é preciso levar em conta o que carrega de teatralidade e performatividade, no que pode ser entendido como uma dramaturgia em que o impacto e sobrepõe à representação:

A dominância dessa teatralidade performativa assegura a eficiência da estética de impacto. Uma análise de textos com essa característica segundo os princípios da hermenêutica que costuma negligenciar a dimensão performativa do texto teatral – como se textos teatrais pudessem ser tratados da mesma maneira que outros textos ficcionais –, terá dificuldades de compreender tanto a proposta da teatralidade não dramática quanto os processos de significação e produção de sentido que estes textos subversivos inscrevem em sua teatralidade não mais representacional.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> PAVIS, 2008: 124

<sup>9</sup> BAUMGÄRTEL, 2009: 150.

Evidentemente, o que torna um texto escrito ou traduzido “para a cena” não é um caráter essencial do encenável. É a convenções que estou me reportando. Para o texto de Sarah Kane, considere necessário analisar as convenções do texto dramaturgico nos teatros pós-dramático e na peça de câmara strindberguiana, onde está parte considerável do que Sarah Kane propõe como ritmo. O teatro da crueldade, como um projeto estético que coincide em vários pontos com o de Sarah Kane, também é estudado, como uma fonte para entender o impacto da sonoridade, a necessidade de romper a barreira com o público, e o apelo cruel, que não é necessariamente sangrento. Penso que essa é uma chave de continuidade entre *Purificados* e *Ânsia*, para investigar o que as referências às peças anteriores buscam nesse texto menos rubricado, com menos confronto físico em cena.

A fundamentação teórica principal para o estudo proposto está na teoria do teatro, mais detidamente nos estudos de dramaturgia contemporânea. Autores como Peter Szondi oferecem subsídios para que o texto não seja apenas decodificado em seu conteúdo separado da forma, e sim conectado ao seu contexto – incluindo os contextos estético e histórico. Assim, podemos relacionar a poética de Kane à história do teatro e ao mesmo tempo fazer uma análise significativa da estrutura do texto, sem ver essa estrutura como uma forma onde os significados são encaixados. As comparações entre os teatros da fala, da crueldade e pós-dramático orientam uma proposta de leitura. O objetivo é perceber quais são os artifícios do texto, como ele é escrito, e não encaixar definitivamente a obra de Kane em algum lugar. Esse encaixe, quando existe, procura servir à análise de alguns desses aspectos, que foram eleitos como eixos de análise por sua relevância e pelo que trazem de desconhecido no contexto da dramaturgia contemporânea.

Essa perspectiva vem ao encontro de uma tradução que privilegie o ritmo das falas e do todo, a concisão, levando em conta o fato de o texto ter sido escrito para ser falado – o que nem sempre implica coloquialidade, mas indica que o drama, no papel, está incompleto. A atenção ao ritmo inclui o uso de metros poéticos da língua portuguesa, tratando certas falas como versos, observando o exemplo de tradutores como Augusto e Haroldo de Campos.

O trabalho, portanto, partindo da proposta de uma tradução que foi trazendo em seu caminho uma série de outras questões, todas relevantes para o presente projeto, se constituiu numa espécie de monstro. A pesquisa tem como uma de suas costuras o diálogo do texto dramático com o gênero lírico e com as diferentes noções de *performance* (“façanha”<sup>10</sup>), que se mostraram importantes para a tradução de *Ânsia*. Assim, depois da breve apresentação da carreira da autora lida n'*A narrativa de uma desconstrução*, passo a analisar várias dessas questões pontuais que têm, todas, decorrências diretas ou indiretas para a tradução do texto teatral, especialmente se considerada em relação a sua encenação.

A análise inicia levantando alguns aspectos da tradução de Laerte e Roseli Mello, que, diferentemente do projeto proposto por mim, se deu visando a uma encenação específica, a da companhia 3 de Sangue: *Sobre a tradução da obra no Brasil / Características do original*. A partir dessa tradução, busco compreender alguns aspectos da linguagem que são relevantes para uma tradução em diálogo com a poesia.

Em *Teatro da fala / Atos de fala*, pensamos no que há de performativo (J. L. Austin) no teatro de vozes (nos termos de Jean-Pierre Ryngaert), e em como essas convenções atingem a obra de Sarah Kane.

Em *O teatro da crueldade não exclui a crueldade*, o que Sarah Kane tem a dizer sobre Artaud e vice-versa. Como a violência contra a linguagem e outros atos violentos podem constituir um teatro que busca explodir barreiras entre forma e conteúdo, sentimento, pensamento e corpo, público e artistas – e os problemas que então existem em se afirmar que o teatro da crueldade e o de Sarah Kane são *sobre* violência.

Os desafios a essas mencionadas barreiras também são características de *O teatro pós-dramático*. Olhamos para *Ânsia* contra o conceito de Hans-Thies Lehmann, discutido por Stephan Baumgärtel e Josette Féral, vendo no que um drama escrito, feito de palavras, constitui outra proposta teatral. O desmembramento da narrativa é um dos pontos de contato entre o texto analisado e o teatro pós-dramático que, relativizando a noção de personagem, também o faz com a de representação, trazendo para o teatro uma das características da arte *performance*, com desdobramentos que são abordados na seção seguinte: *Ritual e performance, aproximações e afastamentos* levanta as relações

---

<sup>10</sup> Ricardo Corona propôs essa tradução em fala no evento *Performeios*, em Curitiba, 28 de julho de 2012.

de *Ânsia* com essa modalidade artística (que, assim como o *texto*, escorrega das definições) e desta com o ritual, de uma perspectiva ocidental.

Em *Políticas teatrais*, levantei algumas questões éticas no que diz respeito a seu momento específico, e às reações a seu teatro nos anos 1990. Um teatro que não presta contas à psicologia e à sociologia pedirá certos cuidados nas escolhas da tradução.

*O roubo como prática intertextual* fala da perspectiva assumida por Kane e T.S.Eliot diante dessa prática artística. Um elemento complexifica a análise de *Ânsia*, pois a autora está citando textos que já chegaram a ela como citações (assim como traduzo trechos que já eram citados em inglês como tradução). A intertextualidade se estende para aspectos “formais”, pois é possível citar o ritmo de uma obra (via a influência de Samuel Beckett, por exemplo), e constitui uma aproximação, no caso dessa peça, entre drama e poesia. Esses últimos dois aspectos são analisados nas subseções *Alusão no ritmo* e *Ecos da poesia no drama*.

Ainda sobre o ritmo, a peça de câmara strindbergiana é uma influência para a escrita de *Ânsia*. Como menciono em *Estratégias da peça de câmara; seus efeitos na tradução*, é preciso ouvi-la de várias formas para apreender todos os seus entrecruzamentos rítmicos.

As questões e problemas levantados no trabalho de tradução estão expostos e descritos em *Questões sobre a tradução deste teatro*, com um subitem sobre minhas escolhas quanto à questão de gênero: *Seria Obelix transgênero?*

No que diz respeito à conclusão, foi impossível para mim concatenar numa única linha de raciocínio todas as leituras que essa obra me sugeriu. Apresento, portanto, também uma espécie de colagem, abrindo mão dessa orquestração final, que, ao conciliar perspectivas irreconciliáveis, destruiria a sobreposição proposta na análise.

Por fim, a tradução da peça segue em volume separado, para facilitar a consulta durante a leitura desta dissertação. As citações da presente tradução no corpo da dissertação são indicadas no próprio corpo do texto (enquanto as demais referências vêm em notas), como “v. II, p. [...]”.

No volume II, também anexeí duas crônicas de Sarah Kane. A tendência de se ler o trabalho da autora como feminista, apresentada nas pessoas que pesquisam seus monólogos, *versus* o caráter irônico e um pouco grosseiro de suas duas crônicas do Festival de Edimburgo, que destoa um tanto de suas peças e declarações em entrevistas,

provavelmente torna essas crônicas decepcionantes para parte das pessoas que se debruçam academicamente sobre seu trabalho. Talvez venha daí sua pouca divulgação, ao mesmo tempo em que algumas citações tiradas dessas crônicas circulam, sempre as mesmas, interrompidas nos mesmos pontos.

A conexão que Clare Wallace faz entre a aspiração de Sarah Kane por “um teatro que te coloca em contato físico direto com pensamento e sentimento” e o termo *experencial*<sup>11</sup> tem sido replicada desde o lançamento do livro *Sarah Kane in context* em capa dura em 2010, sendo possível encontrar quem diga que foi Sarah Kane que definiu *experencial* com aquelas palavras. Para além da produção acadêmica em ritmo vertiginoso de que isso é sintoma, eles são muito difíceis de achar no original, dadas as restrições de acesso ao arquivo do jornal The Guardian. Também para servir, de minha parte, a essa produção, achei importante traduzir os dois textos como subsídio para futuras pesquisas sobre a obra da autora. São o Anexo 1 (*Só lembro que...*) e o 2 (*Drama “com bolas”*).<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Que Kane usa numa entrevista a Aleks Sierz, a respeito das aspirações despertadas pela peça *Mad*. O trecho citado se presta bem a uma definição de performance, da perspectiva da autora (ver Anexo 2).

<sup>12</sup> Para quem começou a ler por *Apresentando*, o capítulo I está na página 19.

## Apresentando – a narrativa de uma desconstrução

No início de 1995, no vácuo da programação do teatro Royal Court logo após o Natal, estreia ***Blasted***, de Sarah Kane. Se a época (fora) da temporada foi escolhida de propósito, para a peça passar despercebida, como a autora levanta, a estratégia deu muito errado.

Os críticos de teatro aproveitaram a oportunidade para fazer, das coisas que acontecem na peça, um escândalo que ultrapassava as páginas dos cadernos de cultura. Sarah Kane relata ter visto, na sessão para a crítica, cerca de três mulheres:

Todo o resto eram homens de meia-idade, brancos, de classe média – e a maioria usava blazer xadrez (Risos). E foi literalmente naquele momento que eu me dei conta de que o personagem principal da minha peça era um jornalista de meia-idade. Que não apenas estuprava a namorada mais jovem, como era também estuprado e então mutilado. E de repente me ocorreu que eles não iam gostar da peça<sup>13</sup>.

O escândalo se estendeu e criou uma reputação desfavorável em torno da autora, que estreava aos 23 anos. Embora Harold Pinter e Edward Bond tenham saído em sua defesa na época, ela só começaria a se libertar de sua má fama e de julgamentos precipitados ao seu trabalho em 1998, com a estreia de *Ânsia*. Das anedotas relacionadas a esse bombardeio da imprensa, há duas que gostaria de mencionar:

1) Tinker, o carrasco de sua terceira peça, *Purificados*, foi batizado em homenagem a um dos críticos que iniciaram a campanha contra a dramaturga.

2) A revolta de Sheridan Morley em artigo publicado no *Spectator*, a 28 de janeiro de 1995, por “pagar um bom dinheiro para ver bebês serem comidos, fortões se pegando no lavabo e mulheres sonolentas serem estupradas, se eu posso ver tudo isso em casa” (p. 95)<sup>14</sup>.

Todos os tabloides londrinos deram uma sinopse da peça, uma lista escandalosa de ações algumas vezes inventadas. Considero desnecessário oferecer uma sinopse

---

<sup>13</sup> Sarah Kane para REBELLATO, 1998: 1. Blazer xadrez é o figurino indicado para Ian, o jornalista, no texto dramático.

<sup>14</sup> *Apud* ASTON, 2011: 18. O acadêmico alemão Eckart Voigts-Virchow aponta como um problema estrutural do teatro inglês a cobrança de ingressos, pois o público se torna menos disponível para o risco ao escolher um espetáculo – possivelmente uma das razões para a aversão nacional ao teatro pós-dramático (2011: 198). Mel Kenyon, agente de Sarah Kane, comenta que, embora a autora tivesse um público fixo para suas peças, que as assistia mais de uma vez, ele era muito restrito. Ela acredita que esse teatro não era atraente para “um monte de gente, que sai de uma jornada de doze horas em um trabalho estressante” (em SAUNDERS, 2002: 145).



como essas aqui, exceto em grandes linhas: Cate e Ian, em uma relação de desigualdade de poder que culmina no estupro da garota, transitam de um primeiro ato com diálogo bem escrito, dentro de um universo reconhecível, identificado por Kane como ibseniano, para um segundo ato brechtiano, em que o palco (e com ele o realismo social inglês que se via em cena) sofre uma explosão, no quarto de hotel em que a peça se desenrola entra um soldado com traumas de guerra que, por sua vez, estupra Ian, cegando-o e mutilando-o de várias formas, mas sem matá-lo, para um terceiro ato, em que, em meio às ruínas, Cate ressurge e alimenta Ian (impedindo sua morte/ redenção). Esse terceiro ato é composto em um paralelo à montagem cinematográfica, em que cortes, dados pela iluminação, estabelecem uma sequência de ações de Ian. Embora bastante simples, elas são desesperadas. Esse ato é fortemente referenciado em Beckett.

**O amor de Fedra**<sup>15</sup> (*Phaedra's love*), sua segunda peça, que estreou em 1996, é uma adaptação de Fedra (Sêneca). O título *O amor de Fedra* abarca o sentimento dela e a figura do amado, Hipólito, inspirado no personagem Baal (Brecht), uma exploração da possibilidade de ser honesto/a e dizer sempre a verdade, sem se importar com as consequências. As falas de Hipólito estão entre as mais engraçadas da obra da autora, que chamava a essa peça de “minha comédia”, uma referência irônica ao fato de o público ter caído na gargalhada nos momentos mais fortes e tensos da primeira montagem, que ela dirigiu.

Desenrolando-se em meio às cadeiras, sem um ponto central nem uma divisão entre público e elenco, a encenação mostrou bem de perto os artifícios que usava nas cenas de mutilação e linchamento da família real, que resultaram cômicas<sup>16</sup>. É sobre essa peça uma das afirmações mais interessantes da autora a respeito da capacidade do teatro de criar o mundo, ao falar de coisas que ainda não têm nome. Embora o sexo entre Fedra e Hipólito seja consentido, o comportamento dele é rude e indiferente. Quando ela chama o ato de estupro, mente, mas ao mesmo tempo “diz a verdade, porque a mentira de Fedra é a única maneira de dizer o que ele lhe fez, de modo que a

---

<sup>15</sup> Os nomes em português correspondem às montagens brasileiras das obras, e serão os preferidos para mencionar as peças neste trabalho. *Blasted* foi encenada aqui com o nome original, e em Portugal como *Ruínas*.

<sup>16</sup> Cf. Campbell, 2011.

mentira se transforma em verdade. A língua [inglesa] não tem outras palavras para exprimir sua conduta”<sup>17</sup>.

Em comparação com *Blasted*, a peça, que também gerou revolta da crítica, é ainda mais afastada do naturalismo<sup>18</sup>, pois já não começa num cenário realista, como que incorporando as conquistas desenroladas no enredo da primeira obra. No entanto, o naturalismo do primeiro ato de *Blasted* é um de seus aspectos mais fortes, pois o deslocamento da ação se dá de maneira que “a forma é o significado”<sup>19</sup> – levamos uma rasteira.

**Purificados** (*Cleansed*), a terceira peça, tem como cenário um campus de universidade, com a hierarquia de um campo de concentração e os horrores da guerra na Bósnia e dos hospitais psiquiátricos. Desses, o único elemento explicitado em rubrica é o cenário. A peça menos encenada da autora, ao menos na Inglaterra, carrega inúmeras dificuldades, das quais a mais famosa são os ratos que carregam as partes decepadas do corpo de Carl, justamente as que ele usava para expressar seu amor. Essa mutilação é exemplar, pois a força que move a personagem não está nas torturas que o impedem. Sua necessidade é sua paixão: “Todos os obstáculos no caminho são extremamente

---

<sup>17</sup> Em TABERT, 2001: 58. A tradução de Pedro Marques foi a versão mais completa que encontrei dessa entrevista, mas ela tem vários cortes em relação às citações em língua inglesa, daí os colchetes. Nils Tabert é o tradutor de Sarah Kane para o alemão, e eles mantinham um diálogo constante sobre as palavras de sua obra. Sobre o estupro, também ocorre na aceção correntemente aceita no final da peça, quando Teseu violenta Estrofe sob a aprovação do mesmo público que se regozija em punir Hipólito.

<sup>18</sup> Naturalismo: o termo é usado aqui como gíria teatral. O naturalismo no teatro surge em estreita relação com o romance. Seu evento marcante foi uma encenação de Antoine, parceiro de Zola, com um açougue “de verdade” no palco. De lá para cá, o cenário naturalista passou por uma grande transformação; tendo começado com gado morto de verdade, terminou com sofás parecendo tirados de salas de estar de verdade, como o da série televisiva *Seinfeld*. Naturalismo no meio teatral significa algo muito diferente da escola literária do final do século XIX. Por exemplo, a maior parte do teatro naturalista não tem nenhum compromisso com a denúncia das injustiças sociais, nem mesmo com uma pesquisa etnográfica do recorte da realidade representado em cena – embora tenha um compromisso com “representação da realidade” (nos diálogos, nos figurinos, na maquiagem; uma representação coerente), sendo, portanto, identificável com o código realista na literatura. Nesse sentido, Nelson Rodrigues e Plínio Marcos seguem na mesma medida as convenções da fala na dramaturgia naturalista. Palavras corriqueiras têm preferência, e não se escreve em verso. Elas são ditas em boa dicção. Toda emoção, mesmo a mais excessiva, é criada em cena sob controle. Cada grito deve ser convincente, de preferência afinado, em um momento plausível dentro da peça. O diálogo evolui em uma ordem lógica. O código está esgotado, rechaçado pelo teatro experimental, que tenta sobreviver desnaturalizando a linguagem. A decadência do naturalismo no teatro coincide com seu ápice na televisão. Em alguns contextos, o texto naturalista serviu indiferentemente ao cinema e ao teatro. Muito do grande cinema americano foi transposição direta de peças – Bette Davis foi uma atriz que participou de muitas dessas transposições, ajudando o cinema a formar seu corpo de “monstros sagrados”.

<sup>19</sup> REBELLATO, 1998: 7.

desagradáveis, mas a peça não é sobre isso. O que move as pessoas é a necessidade, não o contrário”<sup>20</sup>.

Referências a ações e personagens de *Purificados* serão explicadas oportunamente ao longo deste texto. O que é marcante para esta apresentação é o fato de, via Büchner, a sequência temporal abandonar aqui a linearidade.

Com uma folha de papel na mão, Sarah Kane explica a Rebellato a diferença entre história e enredo<sup>21</sup>. A linha curva é descrita pela primeira, em ordem cronológica, enquanto no enredo a ordem é aquela em que os fatos são revelados.

Em *Purificados*, essa linha curva que sobe e desce é a história, e o pedaços que vão para cima são os momentos de drama mais elevado, que tende a ser violento. (Infelizmente.) E os pedaços abaixo daqui são os que constroem o restante. Essa é a história. Tudo o que está acima da linha é o enredo. Então toda essa coisa aqui embaixo é simplesmente cortada. [...] É inevitável; quando você descreve isso, é evidente, é isso que acontece, porque as únicas coisas que acontecem na peça são os momentos acima da linha. [...] Mas eu não queria dar tempo de ninguém se acalmar. Por quê é outra questão, mas acho que eu queria decompor tudo, queria que ficasse tão pequeno, e quando eu digo pequeno quero dizer minimal e poético e eu não queria desperdiçar nenhuma palavra. Eu de fato odeio palavras desperdiçadas.

E *Ânsia* em alguns aspectos está no outro extremo da escala, por ter mais palavras que qualquer uma das minhas outras peças, mas ter quase a metade da duração de qualquer coisa que eu já tenha escrito. De novo, não há desperdício. Eu não gosto de escrever nada que não seja necessário.<sup>22</sup>

Em *Ânsia*, é mais difícil falar do enredo, mas podemos farejar uma história. A diretora Vicky Featherstone explica que, entre as quatro vozes que conduzem a peça, **B** e **M** têm uma história que se desenrola diante do público, enquanto temos somente as repercussões da de **A** e **C**<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> Kane para REBELLATO, 1998: 11.

<sup>21</sup> O que faz lembrar a diferença entre fábula e intriga no drama burguês (cf. ROUBINE, 2003), com uma diferença: o que Sarah Kane chama de enredo pode ser mais fortemente vivenciado do que compreendido. Se ela usasse a terminologia do drama, estaria falhando diante de suas regras, tanto na constituição da fábula como da intriga.

<sup>22</sup> REBELLATO, 1998: 12-13. Com “metade da duração de qualquer coisa que eu já tenha escrito”, a autora deixa de lado *Skin*, curta-metragem de dez minutos com roteiro seu.

O drama, sinônimo de crise, e a dramaturgia são frequentemente confundidos – daí boa parte do teatro experimental (pós-dramático) brasileiro ter como base processos que rejeitam a noção de texto dramático (antidramatúrgico), numa reação ao “textocentrismo” que imperava no teatro naturalista. Daí, também, a ausência de discussão sobre gêneros literários nos estudos literários de dramaturgia (inferida, por exemplo, quando acompanhei os debates sobre teatro no congresso internacional da Abralic, 2011), pois se trata de uma definição atualmente nebulosa. Nesse estágio da minha pesquisa, a confusão é incorporada; quando quero me referir especificamente ao drama burguês aqui (nos termos de Roubine), ele é assim adjetivado.

<sup>23</sup> SAUNDERS, 2002: 133.

Mais de um ano depois de ser escrita, *Purificados* estreou em 1998, um período turbulento na vida de Sarah Kane, logo após sua internação em um hospital psiquiátrico. A essa altura, porém, o texto de *Ânsia* já estava finalizado, tendo estreado no mesmo ano. A ala ES3 do hospital Maudsley é um elo entre as duas peças, surgindo na dedicatória de uma e no corpo da seguinte. Entre uma e outra, o amor deixa de ser a solução para se tornar o problema. Já as elipses, a descontinuidade temporal, o desafio às convenções realistas, a exigência de uma presença performática do elenco, seja para expressar a dor física, seja para concertar suas vozes em algo que não é diálogo, são elementos acumulados de uma peça para outra.

O desvanecimento da personagem convencional (o sujeito unificado burguês), desde a primeira peça, é progressivo: em *Blasted*, elas têm nome, lugar e profissão. Em *O amor de Fedra*, perdem o lugar e em alguns casos o nome. Em *Purificados*, já não há profissão. Tinker é simultaneamente um psiquiatra, um traficante, um militar (um torturador). Grace tem em Graham um duplo, um gêmeo, transitando entre gêneros. Ele está morto e aparece em cena, tendo algumas falas próprias e outras compartilhadas com Grace. Em *Ânsia*, temos letras, ainda que não de todo inocentes; letras maiúsculas para designar o que Sarah Kane chamou de personagem e explicou como arquétipo, mas pode ser entendido também como voz. Um teatro de vozes é o que resta em *4.48 Psicose*. Organizando as falas, há apenas travessões – atribuídos a quem e quantas pessoas, é uma decisão da encenação, de quem lê e de quem assiste à peça.

Pode-se, porém, falar em *Ânsia* como um momento de ruptura, ou ao menos de um deslocamento da vista para os ouvidos. Graficamente, no papel, isso é percebido pela diminuição das letras em itálico: quase não há rubricas, e as que existem não descrevem lugar ou pessoas, mas sugerem a duração dos silêncios.

\*

Em 1998, Sarah Kane ministrava oficinas de dramaturgia na companhia Plaines Plough. Havia leituras dos/as alunos/as no horário de almoço, mas uma delas não pôde apresentar seu texto, pois, embora a leitura estivesse marcada, ela conseguiu vender os direitos da nova peça para uma companhia de teatro. Para não haver falha na programação, Kane escreveu em três dias os 20 primeiros minutos de *Ânsia*.

Escapando da má reputação adquirida com seus trabalhos anteriores, ela usou um pseudônimo. A peça a ser lida no experimento proposto pela Plaines Plough seria da jovem dramaturga inventada Marie Kelvedon. Marie é o nome do meio da autora, e Kelvedon o nome do lugar onde viveu a parte evangélica de sua vida (mais da primeira metade dela). Sua minibiografia inclui um período trabalhando como roadie dos Manic Street Preachers e o fato de ter um gato chamado Grotowski<sup>24</sup>.

A piada, porém, foi maquiavélica. A famigerada<sup>25</sup> autora ao mesmo tempo se livrava de julgamentos pré-concebidos e experimentava maior liberdade de criação, entrando numa nova fase de seu trabalho. Ao menos nesse primeiro momento, o público e a crítica não podiam ter a expectativa de ver sangue artificial jorrando no espaço cênico.

Em sua primeira intenção, a peça foi criada para ser ouvida, mais do que vista. Isso começou a ser percebido melhor por mim depois da leitura da peça no grupo de estudos sobre Sarah Kane e T. S. Eliot que conduzi em 2010, como contrapartida à bolsa de estudos CAPES/REUNI. O grupo era formado majoritariamente por fãs de Eliot, familiarizados/as com procedimentos como roubo, montagem e eclipse. Houve, porém, muita dificuldade inicial na discussão da peça, abrandada depois de uma leitura dramática da tradução de Roseli e Laerte Melo<sup>26</sup>, com dois atores (**A** e **B**) e duas atrizes (**C** e **M**) para a audição do grupo. Só ouvindo as vozes se consegue distingui-las, dada a relação de continuidade entre as falas.

Várias relações internas no texto dependem da audição para serem percebidas, como algumas recorrências de palavras a partir da mesma voz. Como não há outras referências que permitam visualizar personagens, é muito difícil criar uma identidade para as vozes apenas a partir das letras que as nomeiam. No entanto, essa identidade se estabelece quase imediatamente diante de pessoas reais.

---

<sup>24</sup> Não encontrei referências a nenhum dos dois entre as citações na peça. O ex-encenador e teórico Jerzy Grotowski aparece na minibiografia por outro motivo: a pronúncia inglesa dos nomes russos é do w como “u”, e não como “v”. Somado ao “r”, “Grotáuski” ou “Grotówski” reproduz alguns sons de um miado. Desde o final dos anos 1960, o ex-diretor conduz uma pesquisa sobre arte e ritual, mas não existem pistas que permitam identificar um interesse de Sarah Kane ou Mary Kelvedon em seus métodos.

<sup>25</sup> Vale lembrar que Sarah Kane ainda estava no rol do “não vi e não gostei” de boa parte da crítica e do público a essa altura, correndo todo ano o risco de não conseguir financiamento para o ano seguinte.

<sup>26</sup> Agradeço a ambos pela autorização para essa leitura de uma tradução brasileira da obra. As vozes convidadas para a leitura foram, respectivamente, de Cleber Braga, Luiz Felipe Leprevost, Fabíola Werlang e Michelle Pucci – com apenas dois ensaios, optamos pelo caminho mais seguro de atribuir os gêneros às vozes conforme mencionado por Sarah Kane em entrevista (**A** e **B** masculino, **C** e **M** feminino).

A ideia inicial de Kane era apresentar a peça no escuro, mas no teatro, em presença da audiência. No decorrer dos ensaios, porém, a ideia foi abandonada. Ao mesmo tempo, ela recusou terminantemente ter a peça encenada via rádio (como ocorre frequentemente no Reino Unido).

Outro aspecto importante de *Ânsia* é sua aproximação ao gênero lírico, dada pelo uso de recursos como o metro da frase, falas em verso e a brevidade da linguagem verbal, bastante concisa e ao mesmo tempo responsável por tudo o que diz respeito à imagética e à ação da peça. É como se as vozes pagassem por sílaba para passar sua mensagem. Embora elas não sejam telegráficas, usam poucas palavras, o que faz o texto parecer “rápido”.

O aspecto propriamente teatral do texto, na definição de Vicky Featherstone, colega de Sarah Kane e diretora da primeira montagem da peça, corresponde ao princípio de apresentação do drama:

E eu não acho que *Ânsia* seja uma obra de poesia para a qual precise ser criado um lado físico – são quatro vozes na escuridão – e elas só existem para falar porque as pessoas vão ouvir sua dor. E é por isso que eu acho que a escrita da peça chega à perfeição, porque ela é tão pura.<sup>27</sup>

Por fim, a/s voz/es nas 24 cenas de **4.48 Psicose** romperão radicalmente com a noção de identidade. A peça, escrita entre 1998 e o começo de 1999, foi encenada postumamente. Suas falas são menos entrecortadas e interrompidas que as da peça anterior, e nela, em que há cenas inteiras em verso, intercaladas com outras em prosa. Os recursos líricos soam de maneira imediata, mais evidente que nos outros trabalhos da autora. As referências religiosas, que já aparecem em *Ânsia*, são mais frequentes aqui também. Não há apenas citações bíblicas, mas um jeito bíblico de querer dizer, em algumas falas com pessoas do inglês renascentista, como Thou, maldições, adaptações de frases bíblicas mantendo o metro (“Amor, amor, por que me abandonaste?”) e, como uma extensão, uso de palavras relacionadas ao poder romano, como herege e anátema.

Nessa peça, não há mais rubricas. As intenções são marcadas através de recursos gráficos na página (daí a comparação de Laurens de Vos entre a escrita de Kane e o subjétil de Artaud – as intervenções na superfície sobre a qual se trabalha, o papel,

---

<sup>27</sup> Em SAUNDERS, 2002: 132. Com “lado físico”, Featherstone se refere a um método do teatro físico para adaptação de obras literárias.

*incluem* o texto). O silêncio é indicado por largas seções em branco que se ampliam no final do texto, algumas com chuvas de palavras e frases, a última com apenas duas inscrições<sup>28</sup>, num tráfego entre dramaturgia e poesia.

De maneira mais banal, a maior parte dos poetas, hoje, imprime seus poemas distribuindo na página espaços vazios e palavras em uma ordem que é significativa, pois cria um ritmo visual, transformando o poema em um objeto. A leitura se enriquece com toda a profundidade do olhar<sup>29</sup>.

A ruptura sofrida pela voz está contida em suas palavras, em sua decepção com o amor, desesperança com a cura, e a perda de si, possibilidades que já atravessavam as demais peças, mas que aqui atingem seu limite:

---

<sup>28</sup> O exemplo segue na página seguinte. KANE, 2001: 245.

<sup>29</sup> ZUMTHOR, 2007: 73.

Foi a mim que eu nunca encontrei, o rosto colado na contraface da minha mente

por favor abra as cortinas

-----



A hipótese de uma progressão entre essas cinco peças foi apontada pela própria Sarah Kane:

O que quer que eu tenha começado com *Ânsia*, está indo um passo adiante. E para mim existe uma linha muito nítida desde *Blasted*, passando por *O amor de Fedra* e chegando a *Purificados* e *Ânsia*, e agora essa [4.48 *Psicose*]. Para onde isso vai depois eu não tenho muita certeza<sup>30</sup>.

Há outras obras da autora, porém, num limbo que essa linha não abarca.

A mais notável é seu roteiro de curta-metragem para televisão, *Skin*. Com dez minutos, o filme foi exibido pelo Channel 4 apenas depois da meia-noite, por causa das cenas violentas envolvendo um jovem skinhead branco, sua turma, com quem mantém uma conversa ríspida, seu vizinho negro, uma família negra que é espancada, uma dominatrix negra por quem o skinhead se deixa destruir por amor – sacrificando notadamente sua pele – e seu duplo, a namorada careca da dominatrix.

Há outro roteiro, que nunca chegou à versão final, e que envolve duas garotas – é a informação que pude colher sobre ele em registros de entrevistas. Ele seria todo filmado em perspectiva subjetiva, sem que as protagonistas aparecessem, e acabou sendo recusado pela TV.

E há os três monólogos de Sarah Kane, escritos durante a faculdade e encenados apenas em duas ocasiões, anteriores a *Blasted*. As cópias dos monólogos foram solicitadas e recolhidas pela autora, que deu cabo delas, exceto as que foram descobertas posteriormente na própria universidade de Bristol, em cuja biblioteca estão disponíveis para consulta local. Em todos, a palavra WOMAN (MULHER) designa a falante. As informações que constam aqui foram compartilhadas por Dan Rebellato em seu artigo *Sarah Kane before Blasted: the monologues* [Sarah Kane antes de *Blasted*: os monólogos], e nesse caso apresentarei sinopses dos enredos, pois o espólio de Sarah Kane não permite (a pedido dela) que haja publicação nem mesmo de citações desses textos:

*Comic monologue* [“Monólogo cômico”] é um texto narrativo sobre uma garota violentada pelo namorado, que a força a engolir esperma, sensação física que a incomodará para sempre. Outro fato narrado, aparentemente com certa ternura, é o de o namorado dar um banho na garota depois do estupro, vesti-la e levá-la para casa.

---

<sup>30</sup> REBELLATO, 1998: 19.

*What she said* [“O que ela disse” – também é o nome de uma canção da banda de rock The Smiths] é narrado por uma garota bissexual e fala de sua interação com um namorado bonzinho e uma amiga feminista lésbica radical<sup>31</sup>. No final, a narradora faz sexo pela primeira vez com uma mulher, sua amiga lésbica. Com a amiga, a narradora entra em disputa política pela afirmação de sua bissexualidade.

*Starved* [“Faminta”] é narrado por uma jovem que sofre de anorexia, passando pela experiência da clínica e da alimentação forçada. Vários excertos desse monólogo foram costurados em *Ânsia*, que inclui citações dos três. Um aspecto importante a respeito dessa peça é inferido daí por Rebellato:

Não surpreende vê-la voltar ao próprio relato ficcional, cinco anos anterior, de uma hospitalização para reexaminá-lo, virá-lo do avesso, encontrar ali grãos de autenticidade. Naturalmente, o uso que Kane faz de todo esse material é fundamentalmente transformá-lo numa nova experiência. *Ânsia* é, como a crítica percebeu na época, um grande salto adiante (Saunders, 2002: 102), mas em um sentido importante é também um ato de retrospectção cuidadosa através do todo de seu trabalho.<sup>32</sup>

É preciso também registrar, dado o costume de classificar prontamente *4.48 Psicose* como uma carta de suicídio, que existe efetivamente uma última carta de Sarah Kane, da qual sua agente, Mel Kenyon, cita o trecho: “essas peças [as cinco] não são de museu. Eu quero que elas sejam encenadas”<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> Sendo que “feminismo radical”, na acepção anglófila e cada vez mais popular do termo por aqui, remete a uma militância popularizada na década de 1970 nos Estados Unidos. O manifesto do grupo de militantes *Radicalesbians* afirma algumas posturas das lésbicas radicais: “é um pensamento generalizado o de que há apenas uma diferença essencial entre uma lésbica e as outras mulheres: a de orientação sexual – o que é como dizer que, quando você tira a embalagem, vai necessariamente perceber que a essência de ser uma ‘mulher’ é ser fodida por um homem. [...] Enquanto o rótulo ‘sapatão’ puder ser usado para encurralar mulheres no *status* de uma militância menor, separá-las de suas irmãs, precavê-las para que continuem dando primazia aos homens e à família – ela ainda será controlada pela cultura masculina. Até que as mulheres vejam umas nas outras a possibilidade de um compromisso prioritário que inclui amor sexual, elas negarão a si mesmas o amor e o valor que prontamente oferecem aos homens, afirmando seu *status* de segunda classe. Enquanto a aceitação masculina vier em primeiro lugar – tanto para as mulheres individualmente como para o movimento como um todo – o termo lésbica será usado, com efeito, contra as mulheres. Na medida em que as mulheres queiram apenas mais privilégios dentro do sistema, não é combater o poder masculino o que elas querem. Ao invés disso, elas buscam aceitação para a liberação feminina, e o aspecto mais crucial dessa aceitação é negar o lesbianismo [lesbianidade] – ou seja, negar qualquer desafio fundamental à posição feminina. [...] Porque, a despeito de para onde fluam nossas energias amorosas e sexuais, se nos identificarmos com os homens em nossas cabeças, não conseguiremos alcançar nossa autonomia como seres humanos.” (Radicalesbians. *The Woman-Identified Woman*. Pittsburgh: Know, Inc., c. 1970. Trecho. Disponível em: <<http://library.duke.edu/rubenstein/scriptorium/wlm/womid/>>). No caso dessa personagem lésbica, seu separatismo se manifesta na rejeição da identidade bissexual.

<sup>32</sup> REBELLATO, 2011: 39.

<sup>33</sup> Em SAUNDERS, 2002: 145.

## 1. SOBRE A TRADUÇÃO DA OBRA NO BRASIL / CARACTERÍSTICAS DO ORIGINAL

*Crave* já foi traduzida, tanto em Portugal (*Falta*, Pedro Marques, Atores Unidos) como no Brasil (*Ânsia*, Laerte e Roseli Mello, 3 de Sangue). Concentrando-me especificamente na tradução brasileira, atento para o fato de que ela atendia a um projeto específico de encenação. Para meus fins, no entanto, uma ligeira análise de algumas de suas soluções já pode representar um primeiro momento de estudo da peça.

Uma das inquietações que me levou a desejar fazer outra versão do texto foi, em minha primeira leitura da tradução, perder várias conexões que podem ser feitas ao longo da peça por causa do ritmo das frases. Ele se dá não só pelo uso proposital de pés/metros, mas também pelas evocações de suas próprias palavras. Numa peça em que a progressão é dada pela fala, é uma escolha mais pertinente à linguagem dramática manter a repetição (ainda que a variação oferecesse possibilidades mais elegantes). Como exemplo, veja-se a seguinte recorrência, na primeira página e mais para o final da peça em:

C Se eu pudesse ficar livre de você sem ter que te perder.

e

C Se eu pudesse ficar livre de você,

B Se eu pudesse ficar livre, (v. II, p. 4 e 41)

Isso não ocorre no texto que foi encenado no Brasil. Embora muito atenta aos aspectos semânticos do texto, a tradução de Roseli e Laerte Mello deixou em segundo plano certos recursos da poética de Sarah Kane, como a fragmentação de uma oração cristã em falas intercaladas nas páginas finais.

A Como era no princípio,

C Além da escuridão,

M Agora e sempre, (v. II, p. 47)

E, 53 falas depois,

A Pelos séculos dos séculos (v. II, p. 50)

Ainda que se opte por não citar a antiga versão católica: “Glória ao Pai,/ ao Filho/ e ao Espírito Santo./ Assim como era no princípio, agora e sempre/ por todos os séculos dos séculos/ Amém”, há ganho em manter o diálogo estabelecido pela peça. Na tradução brasileira, as frases “E sempre deverá estar”, na mesma página das duas primeiras, e “O mundo sem fim”, entre as últimas da peça, não surgem apenas como fragmentos, mas sem referência a seu contexto original.

Uma tradução dramática como essa, que facilita a apreensão do sentido, muitas vezes direcionando essa apreensão, pode efetivamente ser útil para uma montagem específica<sup>34</sup>.

\*

Podemos usar a categoria poundiana de “inventora” para Kane e sua experimentação com o texto dramático. Sua produção se dá num limite em que nem tudo é reconhecível. Seu texto parece corporificar a ideia de George Steiner de que:

O poema e o discurso filosófico englobam aqueles aspectos herméticos e criativos que estão no núcleo da linguagem. A tradução, sempre que se dirigir a um texto importante, estará envolvida com esse núcleo.<sup>35</sup>

Por isso, mantenho alusões incompreensíveis na primeira escuta. Minha tentativa difere, portanto, da prática prescrita por Pavis, extremamente comum em nosso país, em que a maior parte da tradução de teatro é feita por integrantes da companhia que irá

---

<sup>34</sup> Em outros momentos, a facilitação é dada pelo tempo verbal, que torna a frase mais fluida e cria uma relação de causa e consequência que não estava nítida no texto: **A**: Só o amor podia me salvar e o amor me destruiu (*Only love can save me and love has destroyed me*), **C**: Um cara de catorze anos tirou minha virgindade em um descampado e me estuprou até eu gozar (*A fourteen year old to steal my virginity and rape me till I come*). Outra característica desse tipo de tradução é especificar o que estava em aberto (*daffodil* por “narciso dos prados”), **M**: Sair de dentro do útero / **B**: E com prazo vencido / **A**: Aproprie-se das sombras, uma vez que se está na neblina (*Come forth from the womb/ And expire/ Move in shadows, once in a fog*), **A**: A morte é minha amante e ela quer se mudar pra dentro de mim (*Death is my lover and he wants to move in*). Até que ponto *não facilitar* significa *dificultar*, e as escolhas que se tem que fazer diante da língua são questões que ficam em aberto, já que a intenção de não fechar o sentido se dá palavra a palavra e nem sempre a palavra “aberta” é encontrada. Quando Laerte e Roseli Mello escrevem “ecstasy” e eu, “êxtase”, estou fechando um sentido para a interpretação tanto quanto a versão anterior. Além disso, é justo mencionar que entre as escolhas da 3 de Sangue há algumas opções literariamente admiráveis.

<sup>35</sup> STEINER, 2008: 275.

encenar a peça, tendo vista em fins específicos da montagem, com cortes e comentários facilitadores:

Neste nexos, a tradução dramatúrgica é necessariamente uma adaptação e um comentário. O tradutor, enquanto dramaturgo, deve fornecer, cada vez mais, no seu texto (ou mais tarde na encenação), uma série de informações das quais o público-alvo tenha necessidade para compreender uma situação ou um personagem. Se o comentário é muito longo ou incompreensível, o tradutor-dramaturgo tem sempre a possibilidade de fazer cortes na sua versão para o público-alvo, se possível de acordo com o encenador, pois este pode, por seu lado, encontrar meios cênicos para fazer os seus comentários. Este procedimento, que pode parecer uma solução de facilidade ou uma renúncia, é muitas vezes preferível do que manter alusões incompreensíveis que desconcertariam o público-alvo. Qualquer tradução – e sobretudo aquela para o teatro, que deve ser compreendida imediata e claramente pelo público – é uma adaptação e uma ‘apropriação ao nosso presente’<sup>36</sup>

Essa possibilidade pode ser proveitosa se a tradução para o palco for pensada para uma montagem específica, como Pavis aponta ao aventar a interferência do encenador, caso da 3 de Sangue e não o meu.

Penso em tradução para o palco da mesma forma como penso em dramaturgia, um texto que simultaneamente existe para várias encenações e cumpre em si mesmo um propósito artístico. As prerrogativas do palco, com um texto que chama a atenção para sua forma – e que nem por seu público original pode ser totalmente *compreendido* –, estão em negociação.

Concordando com Pavis sobre a necessidade do teatro de ser *ouvido*, coloco em dúvida que essa ação tenha como complemento lógico a análise, a glosa.

Quando se pensa em tradução para a cena, pode-se pensar em conceitos que dizem respeito necessariamente ao teatro dramático burguês. Daí toda a incursão pelo teatro pós-dramático que se segue nas próximas páginas ser de valia para pensarmos em verter para o português uma peça como *Ânsia*.

Nesse teatro, afinal, alguns aspectos foram radicalmente transformados; não só os “de um texto bom de boca ou agradável aos ouvidos”<sup>37</sup>, cuja normatividade é apontada por Pavis, mas também os que lhe parecem mais evidentes:

O tradutor é um dramaturgo que deve, em primeiro lugar, efetuar uma tradução macrotextual, isto é, uma análise dramatúrgica da ficção veiculada pelo texto. Ele estabelece a *fábula* de acordo com a lógica actancial que lhe parecer conveniente; reconstitui a ‘*totalidade artística*’, o sistema de personagens, o espaço e o tempo em

---

<sup>36</sup> PAVIS, 2008: 128.

<sup>37</sup> PAVIS, 2008: 131.

que evoluem os actantes, o *ponto de vista ideológico* do autor ou da época que transparecem no texto; faz a parte dos *traços individuais específicos de cada personagem* e os *traços supra-segmentados do autor, que tende a homogeneizar todos os discursos*; esboça o sistema de ecos, repetições, reprises, correspondências, que asseguram a coerência do texto-fonte. Porém, a tradução macrotextual, caso não seja possível senão na leitura do texto – portanto, na leitura de microestruturas textuais e linguísticas –, implica, em troca, a tradução dessas mesmas microestruturas.<sup>38</sup>

A muitas dessas características já não é possível atentar nem mesmo em uma primeira leitura nesse caso específico – observando-se que nesse trecho Pavis descreve os meios iniciais, e não os objetivos finais, de uma tradução dramática.

A interpretação da estrutura, que não fecha o sentido, corresponde a uma versão interlinear, como sugerido por Benjamin: “a versão que se encontra entre as linhas e que transcende os valores estritamente objetivos de um texto”<sup>39</sup>. Porém, não estamos trabalhando aqui sempre palavra a palavra, mas com unidades internas de um texto que se define em grande medida por sua concepção “total” como unidade de sentido e como unidade dramática.

Na escrita original de *Ânsia*, as exigências de ritmo e tom, por exemplo, foram definidas de maneira mais precisa durante os ensaios da primeira montagem<sup>40</sup>, em que a autora interveio ativamente para garantir que o ritmo das vozes fosse como previa. Sabe-se que ela, durante esse processo, chegou a usar notação musical, para só depois criar frases com o ritmo correspondente<sup>41</sup>.

Aqui, o objetivo é desenvolver um processo de tradução que potencialize os mesmos aspectos do processo de escrita relatado.

## 2. TEATRO DA FALA / ATOS DE FALA

A ação e o ritmo de *Ânsia* se concentram na fala, mas essas falas, que se completam, cruzam, interrompem, ressoam e deslocam, dificilmente podem ser

---

<sup>38</sup> PAVIS, 2008: 127, grifos meus.

<sup>39</sup> BRANCO, 2008: 48.

<sup>40</sup> O registro em áudio foi solicitado à British Library National Sound Archive, sem resposta. Numa via de mão dupla, Kane orquestrou as vozes do elenco, e suas vozes influenciaram sua composição: “Às vezes, é só quando você ouve as vozes dizerem as palavras que você sabe se essas estão certas ou não” (em entrevista a Thielemans citada por RANC, 2002).

<sup>41</sup> SAUNDERS, 2002: 101-2.

chamadas de diálogo. No teatro contemporâneo, a escrita pode ser levada a um limite em que, segundo Ryngaert “na ausência de toda busca de uma narrativa e mesmo na ausência de todo discurso, é menos a pertinência dos enunciados do que o interesse das circunstâncias de seu aparecimento”<sup>42</sup> que corresponderia a um teatro da fala. Um exemplo do diálogo enviesado “de Ryngaert” em *Ânsia*:

<b>B</b>	Você é lésbica?
<b>M</b>	Ora por favor.
<b>B</b>	Achei que esse seria o porquê de você não ter filhxs.
<b>A</b>	Por quê?
<b>M</b>	Nunca encontrei um homem em que eu confiasse.
<b>C</b>	Por que o quê? (v. II, p. 11)

C responde a A, que aparentemente está falando com M.

Nessas circunstâncias, justamente, se concentra o interesse de Austin quando elabora (ou classifica) o ato de fala: “Uma vez que percebemos que o que temos que examinar *não* é a sentença, mas o ato de emitir um proferimento numa situação linguística, não se torna difícil ver que declarar é realizar um ato”.<sup>43</sup>

Ou seja, é na situação de enunciação e não no significado da fala (na decomposição da frase) que a análise se concentra. Essa coincidência entre Ryngaert e Austin, entre teatro da fala e a fala como ato, permite pensarmos no que não está lá. O teatro da fala não é um teatro em que as palavras agem, mas em que a fala o faz. Ele não é todo feito de verbos performativos (tais como constituídos na primeira hipótese/abstração de Austin<sup>44</sup>). Não se trata de matar com palavras, influenciar o comportamento alheio com palavras, insultar, prometer ou esperar. Tudo isso, que é performativo – e é ao mesmo tempo representação – será também diálogo. Essa palavra que move a ação pode existir no drama contemporâneo, mas não é uma de suas especificidades. Certamente, não é uma das especificidades de *Ânsia*. “Surge [com Austin] um novo paradigma teórico que considera a linguagem como ação, como forma

<sup>42</sup> RYNGAERT, 1998: 150.

<sup>43</sup> AUSTIN, 1990: 115.

<sup>44</sup> “A. que nada ‘descrevam’ nem ‘relatem’, nem constatem, e nem sejam ‘verdadeiros ou falsos’;

B. cujo proferimento da sentença é, no todo ou em parte, a realização de uma ação, que não seria normalmente descrita consistindo em dizer algo. [...]

O termo ‘performativo’ será usado em uma variedade de formas e construções cognatas, assim como se dá com o termo ‘imperativo’” (AUSTIN, 1990: 24-25). São exemplos de performativo explícito: “peço desculpas, critico, censuro, aprovo, dou-lhe as boas vindas” (*Idem*: 77). Em outros momentos, o autor desmonta essa abstração, tendendo a concluir que uma constatação também pode ser um ato de fala, e que o ato de fala é performativo.

de atuação *sobre* o real, e portanto de constituição do real, e não meramente de representação ou correspondência com a realidade”<sup>45</sup>.

A palavra também cria a realidade, nesse teatro, fora do diálogo. Interessa o que o teatro faz do performativo tanto quanto o que o performativo faz do teatro.

O diálogo é um elemento fundante do drama, segundo o teórico e historiador Peter Szondi em sua *Teoria do drama moderno*:

Enfim, a totalidade do drama é de origem dialética. Ela não se desenvolve graças à intervenção do eu-épico na obra, mas mediante a superação, sempre efetivada e sempre novamente destruída, da dialética intersubjetiva, que no diálogo se torna linguagem. Portanto, também nesse último aspecto o diálogo é o suporte do drama. Da possibilidade do diálogo depende a possibilidade do drama.<sup>46</sup>

O diálogo é uma situação em que a personagem está imersa, sem a possibilidade de se ver de fora, e corresponde à constituição do sujeito burguês – sendo que, muitas vezes, nesse teatro o monólogo quando existe é um momento de análise reflexiva<sup>47</sup>. Já na produção dramatúrgica contemporânea (nos termos de Ryngaert), tipicamente, “o diálogo entrelaçado é um modo de sair da alternativa e de fazer as réplicas se entrechocarem de um modo mais musical, como tantos outros temas retomados por diferentes instrumentos”<sup>48</sup>. Daí que a fragmentação da linguagem efetuada por Kane se dá duplamente<sup>49</sup>: no que precariamente chamamos de diálogo e no sujeito.

O que interessa é outra apresentação do ser humano, a possibilidade do discurso polifônico teatral, para através do ritmo espaço-temporal do texto, suas rupturas, cesuras e vira-voltas, articular algo daquela não homogeneidade e cisão do sujeito, que se tornou um lugar comum na teoria filosófica, mas encontra ainda muita resistência no teatro, pois se quer ficar, obstinadamente, fixado em concepções desmontadas há muito tempo, tais como: eu, ação, conflito trágico etc.<sup>50</sup>

<sup>45</sup> Danilo Marcondes de Souza Filho. *Apresentação*. In: Austin, 1990: 10.

<sup>46</sup> SZONDI, 2001: 34. “No entanto, historicamente elementos épicos foram introduzidos no drama sempre que se tratava de narrar mais do que de mostrar” (RYNGAERT: 1998, 226).

<sup>47</sup> “Para dar descanso ao público e aos atores, sem quebrar a ilusão do espetáculo, introduzi na peça três formas artísticas, que integram o drama: o monólogo, a pantomima e o bailado, todas derivadas da tragédia antiga, com a transformação da monodia em monólogo e do coro em bailado.

O monólogo, atualmente, acha-se condenado, pelos nossos realistas, como inverossímil; mas, se há justificação suficiente, pode-se fazê-lo parecer verossímil e, aí, utilizá-lo vantajosamente. É de todo verossímil, por exemplo, que um orador, sozinho em casa, repasse o discurso que vai pronunciar [...]”. STRINDBERG, 1970: 11.

<sup>48</sup> RYNGAERT, 1998: 153.

<sup>49</sup> Nas palavras de Bakhtin, “A forma artística é a forma de um conteúdo, mas inteiramente realizada no material, como que ligada a ele”. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. São Paulo, Unesp e Hucitec, 1988. p.57

<sup>50</sup> LEHMANN, 2009: 98.



Vale notar que o que consideramos pós-dramático, as citações e intercâmbios de frases que indicariam um apagamento do sujeito, aparece já em Strindberg (e já ao falar de *Srta. Julia*, que Szondi nem menciona no contexto da crise do drama) precisamente como contexto psicossocial:

As minhas personagens são conglomerados de fases da civilização, passadas e presentes, trechos de livros e jornais, fragmentos de humanidade, trapos e farrapos de roupas finas costurados uns com os outros, tal como acontece com a alma humana. E as coloquei num contexto psicossocial, fazendo a mais fraca roubar e repetir palavras da mais forte e cada uma delas receber ideias ou sugestões da outra.<sup>51</sup>

Há, porém, outros procedimentos que tornam essa escrita contemporânea particular. As vozes em *Ânsia* se constituem de motivações e sentimentos, e não de um contexto social precisamente fixado. “Trata-se de um diálogo marcado pelo caráter fragmentário, solto e não conclusivo, que não gera ação, mas é a ação: a fala, a voz emerge assim como ação por si só”<sup>52</sup>, dizem Baumgärtel e da Silva. Baumgärtel prossegue: “Agir neste contexto teatral performativo significa colocar em ação (e evidência) a fala como autoexpressão de uma consciência, e criar, através dessa prática semiótica e poética, impactos sobre os leitores, ouvintes e espectadores do texto”<sup>53</sup>.

A experiência vai muito além do enredo, concentrando-se também na forma proposta pela escrita dramática. Como afirma Lehmann, “a partir do enredo não se pode compreender a parte decisiva do novo teatro dos anos 1960 até os anos 1990, nem mesmo a forma *textual* assumida pela literatura teatral (Beckett, Handke, Strauss, Müller...)”<sup>54</sup>.

Em *Ânsia*, por exemplo, no trecho seguinte, B parece falar de um projeto de enredo, que no entanto não se realiza fora da fala. Metalinguisticamente, ele força a progressão dramática que cria um paralelo com a relação entre A e C. Mais tarde, M poderá responder: “Por que você está chorando?/[...]/ Você sempre soube disso.”

**B** Você vai chegar em mim e me seduzir? Preciso ser seduzido por uma mulher mais velha.

**M** Não sou uma mulher mais velha.

**B** Mais velha que eu, não mais velha de velha.

<sup>51</sup> STRINDBERG, 1970: 6.

<sup>52</sup> BAUMGÄRTEL; DA SILVA, 2009: 6.

<sup>53</sup> BAUMGÄRTEL, 2009: 168.

<sup>54</sup> LEHMANN, 2007: 51.

<b>C</b>	Você se apaixonou por alguém que não existe.
<b>A</b>	Tragédia.
<b>B</b>	Mesmo.
<b>M</b>	Ah tá. (v. II, p. 7-8)

Estabelecendo cruzamentos entre essa textualidade e outras formas de expressão, a fragmentação é apontada por Linda Hutcheon como elemento constitutivo da poética do pós-modernismo, não importa o gênero ou a modalidade artística em que ocorre. É uma prática facilmente transmitida de um meio para outro e tem vocação para a intertextualidade, proporcionando colagens, citações e várias outras formas de apropriação de “pedaços” de uma obra em outra.

Outro aspecto possível dessa “fragmentação” do sujeito se manifesta no fato de que, em *Ânsia*, as vozes são designadas por letras, numa prática dramática já conhecida de ruptura da identidade. A influência de Beckett aqui é visível no papel – em *That time*, por exemplo, **A**, **B** e **C** são facetas diferentes de uma mesma identidade. Em *Ânsia*, é bastante difícil pensar em *uma* identidade, mesmo no que diz respeito a cada letra/voz, justamente pela interferência das vozes uma na outra, que às vezes faz as quatro parecerem uma só, e às vezes, cada uma parecer várias.

No texto de Beckett, as vozes compartilham lembranças de uma mesma pessoa. Em Sarah Kane, é difícil definir que pessoas são essas.

Elas não correspondem a personagens no sentido convencional: mimese de pessoas inteiriças, sujeitos racionais com uma história coerente. Segundo a autora, em entrevista a Rebellato, **A** pode ser violador/a (*abuser*), Aleister Crowley, Andrew (o nome do ator que fez A na primeira montagem), cuzão (*Arsehole*), autor/a, Anticristo. **B** é boy, piá, **C** é criança e **M** é mãe. Nas últimas páginas do texto dramático, que marcam sua desistência, as quatro vozes vão assumir progressivamente um só discurso; sua integração corresponde a sua desintegração.

Isso converge com a rigorosa orquestração das falas e suas elipses e incompletudes na peça, com vírgulas para marcar o modo de dizer, e não orações (sintaxe), e poucas pausas bem pontuadas. A autora exigiu, na primeira montagem, que o texto fosse dito com todas as palavras e vírgulas como estavam indicadas, o que contraria uma prática bastante bem aceita de encenação, tanto aqui como no Reino

Unido, em que o elenco adapta as palavras a seu vocabulário particular, de modo que elas lhe saiam mais naturais e sejam decoradas mais facilmente.<sup>55</sup>

A interferência de Sarah Kane na primeira montagem de *Ânsia* parece corroborar o preceito de Ryngaert de que “o ‘sentido’ não é uma urgência”, entendendo-se ‘sentido’ como a chave para uma interpretação unívoca e tomada de posição diante do drama.

No entanto, ele é uma prioridade não só para o teatro dramático burguês, mas também em outras experiências de ruptura, como o teatro épico. Um exemplo é o juiz de *O círculo de giz caucasiano*, de Bertold Brecht, que só pode fazer justiça porque, num mundo em que certos valores perderam a legitimidade e a força, um bandido que não honra os valores humanistas tradicionais é alçado a essa posição. Quando ele decide que o menino fica com quem defende sua vida, e não com sua família biológica, estamos enredadas em uma série de ambiguidades, mas sabemos que a justiça foi feita – essa possibilidade ainda existe, e, mesmo que por linhas tortas, ela nos conforta em nossa tomada de posição. Sabemos o que aconteceu (é possível fazer sinopse).

A “virada do sentido para a letra” no teatro pós-dramático corresponde termo a termo aos critérios valorativos da tradução “nos moldes de Hölderlin, de Paul Celan e, no domínio bíblico, de Meschonnic”, como explica Paul Ricoeur.

‘Sentido’, a única palavra que não comentamos, porque o havíamos presumido. Ora, o sentido é arrancado de sua unidade com a carne das palavras, essa carne que se chama ‘letra’. [...] Eles deixaram o abrigo confortável da *equivalência do sentido*, e se arriscavam nas regiões perigosas onde seria questão de sonoridade, de sabor, de ritmo, de espaçamento, de silêncio entre as palavras, de métrica e rima.

Para Ricoeur, porém, a tradução “letra a letra” [Berman] se relaciona à construção de um comparável (literal), justamente por ser a afirmação de “uma aquisição da semiótica contemporânea, a unidade do sentido e do som, do significado e do significante”<sup>56</sup>. O sentido, então, deixa de ser uma urgência para se tornar uma possibilidade, tanto na escrita quanto na tradução desse tipo de drama.

Sarah Kane deixou em segundo plano a possibilidade de o público ir ao teatro fazer um exercício de interpretação de texto, não apenas por ter se recusado a organizar

<sup>55</sup> Cf. Daniel Evans, ator, para SAUNDERS, 2002: 169.

<sup>56</sup> Ricoeur, 2011, tudo isso nas páginas 69-70.

as notas, mas por conta do ritmo acelerado que impingiu à peça. Em entrevista, Vicky Featherstone, diretora da primeira montagem, afirma:

Uma conversa que tive com algumas pessoas sobre a encenação era a respeito de elas terem sentido que era tudo rápido demais e que precisavam de mais espaço para considerar a linguagem. Mas isso era de certo modo deliberado, e toda a questão da peça como Sarah a escreveu. [...] a primeira montagem é sempre a visão da escritora – tem que ser. E tinha absolutamente a ver com criar o ritmo pela comunicação das falas para a próxima pessoa. Não tinha a ver com alguém na audiência ser capaz de ponderar o significado de cada fala particular.<sup>57</sup>

Essa aceleração resulta de um dos procedimentos conscientes da escrita de Kane: “cortar, cortar, cortar”<sup>58</sup>.

A intertextualidade é um aspecto constitutivo de *Ânsia*. Inspirada em *The Waste Land*, a obra incorpora citações da *Bíblia*, *Star Wars*, Camus, John Osborne, E.E. Cummings, Crowley, referências ao budismo, entre muitos outros. A autora optou por não inserir notas porque havia o risco de elas chamarem mais atenção do que a peça, segundo ela, como ocorre com *The Waste Land*, e porque seriam mais extensas que o próprio texto. Assim como o poeta, Sarah Kane integra o texto alheio ao próprio de modo que se tornem indissociáveis.

O diálogo com o poema de T.S. Eliot não se dá apenas por meio de alusões e citações ou pela polirritmia e uso de versos brancos e buracos no texto, mas também por “um desejo pela renovação e crescimento da vida, mas ao mesmo tempo um desejo de escapar dela”<sup>59</sup>. Desejo que abraça sua contradição na fala final, que pontua a morte, pois foi a um concerto fúnebre que assistimos: “Em queda livre /Para dentro da luz, /Luz branca e brilhante /Pelos séculos dos séculos /Você pra mim tá mortx<sup>60</sup> /Gloriosx. Gloriosx. /Agora e sempre /Feliz /Tão feliz /Feliz e livre”. (v. II, p. 47)

---

<sup>57</sup> SAUNDERS, 2002: 130. Strindberg também apresenta sem meias-palavras a razão por que tirou do público seus intervalos: que não tenham tempo para pensar. Num teatro cada vez mais breve, com cada vez menos intervalos, é a rapidez das palavras ou as interrupções de raciocínio que vão criar esse efeito de falta de tempo. Mas nos monólogos, em *Ânsia*, com frases e raciocínios concluídos, há um tempo de respiro. “Quanto à parte técnica da peça, suprimi, a título de experiência, a divisão em atos, para evitar que a capacidade de ilusão do espectador seja distraída pelos intervalos, durante os quais há tempo para refletir, e subtraída à influência do autor-hipnotizador” (STRINDBERG, 1970: 10).

<sup>58</sup> Sarah Kane para REBELLATO, 1998: 13.

<sup>59</sup> Helen Gardner *apud* SAUNDERS, 2002: 108.

<sup>60</sup> Uma possibilidade de interpretação individual: para mim, a fala “Você para mim tá mortx” muda de gênero nesse final. C deixaria de falar da morte da mãe, que não a defendeu, para falar da morte do pedófilo de quem, finalmente, se livrou. Mas é provável que uma encenação prefira manter o mesmo gênero, para progredir pela repetição, na peça inteira.

A fragmentação traz implicações práticas para a tradução, além do inefável “tom” de devastação das vozes. No meu caso, optei por uma sintaxe esquisita, com falhas que podem abrir uma frase para várias leituras. Também considerei importante buscar elementos de ligação entre os fragmentos, lendo as vozes uma por uma (às vezes uma fala se completa na página seguinte), e também todas como uma, pois, como se relata da montagem original, essa era uma das intenções da peça. Os fragmentos continuam sendo fragmentos, mas a disposição de algumas palavras muda se pensarmos nas falas como complementares.

O questionamento do sentido também acrescenta em esquisitice à tradução, pois, sem forçar uma interpretação, muitas vezes é necessário que se escolha uma. Procurei não deixar as frases explicativas ou oferecer palavras de apêndice para “melhorar” as frases e tranquilizar possíveis elencos. A fala como ato, ou enunciado, um dos temas deste item, terá implicações na tradução e em toda a análise de *Ânsia* a partir da performance e do ritual. Essas três características (fragmentação, questionamento do sentido e enunciado) formam uma série de ataques à linguagem, que contraria algumas noções de elegância. Como essa violência contra a linguagem se dá na peça “menos violenta” de Sarah Kane? Que propósitos estéticos ela buscou ao desafiar certas convenções, e a que convenções da rebeldia esses desafios se reportam? Uma leitura possível, tanto do teatro de Sarah Kane como do projeto artaudiano é a de que, numa junção de forma e conteúdo, essa violência se dá como um apelo simultâneo aos sentimentos e ao intelecto do público.

#### **4. O TEATRO DA CRUELDADE NÃO EXCLUI A CRUELDADE**

Mas ‘teatro da crueldade’ quer dizer teatro difícil e cruel antes de mais nada para mim mesmo. E, no plano da representação, não se trata da crueldade que podemos exercer uns contra os outros despedaçando mutuamente nossos corpos [...], mas trata-se da crueldade muito mais terrível e necessária que as coisas podem exercer contra nós. Não somos livres. E o céu ainda pode desabar sobre nossas cabeças. E o teatro é feito para, antes de mais nada, mostrar-nos isso.<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> ARTAUD, 2006: 89.

Antonin Artaud e Sarah Kane compartilham um estigma dobrado, entre outros: seu teatro não é sobre violência / seu teatro é sobre violência. Artaud, ao falar em crueldade, fala em crimes, em “maldade”, para em seguida ter que explicar que não se trata de “sangue”. E ao mesmo tempo:

Uma ação violenta e densa é uma similitude do lirismo: invoca imagens sobrenaturais, um sangue de imagens, e um jorro sangrento de imagens tanto na cabeça do poeta quanto na do espectador.

Porém,

[...] a violência e o sangue colocados a serviço da violência do pensamento.<sup>62</sup>

A crueldade está relacionada a emoções fortes, não necessariamente sangrentas:

Tudo o que há no amor, no crime, na guerra ou na loucura nos deve ser devolvido pelo teatro, se ele pretende reencontrar sua necessidade. [...] Daí o apelo à crueldade e ao terror, mas num plano vasto, e cuja amplidão sonda nossa vitalidade integral, nos coloca diante de todas as nossas possibilidades.<sup>63</sup>

Essa crueldade que será, quando necessário, sangrenta, mas que não o será sistematicamente, confunde-se portanto com a noção de uma espécie de árida pureza moral que não teme pagar pela vida o preço que deve ser pago<sup>64</sup>.

Há uma progressão no pensamento do autor, que alcança assimilar a violência, impulso e metáfora inicial de seus escritos teóricos, a um plano mais amplo, que é o de devolver a vida ao teatro – uma vida mais apaixonada, *religada*. Não é difícil paralelizar essa progressão à das cinco peças e um roteiro de Kane, em que, ainda física (mas não mais exposta à vista), a violência mais e mais se torna caráter constituinte do ser, em guerra consigo, enquanto nas primeiras peças é na violência interpessoal que se expressa o estrago causado pelos jogos de poder (presentes até o final de sua obra).

Nas três primeiras peças de Sarah Kane, corpos são *de fato* despedaçados. Mas seu teatro não é sobre violência, ele é violento. A glamourização da violência, a estética dos filmes de Tarantino levada aos seus textos por encenadores<sup>65</sup>, era, para a autora

<sup>62</sup> ARTAUD, 2006, 92.

<sup>63</sup> Idem, p. 96, 97.

<sup>64</sup> Idem, 143.

<sup>65</sup> “Quer dizer, eu tinha ido pra Hamburgo para ver *Blasted* quando entrou um cara no palco e eu pensei: ‘Quem é esse?’ Esse sujeito com essa jaqueta de couro moderninha, cabelo lambido para trás, óculos de sol curvado, ‘Que porra é essa que essa pessoa deveria ser?’ Esse cara de 30 anos? E eu pensei, ‘Ah meu

(classificada em vida como “*neobrutalist*” e “*in-yer-face*”), contrária ao que seus textos propunham:

[...] no fim das contas não se trata de brutalidade ou de crueldade. Têm ambas de estar presentes, quando aquilo que se escreve é como, apesar de toda violência que existe, se pode continuar a amar e a ter esperança. Para mim, *Falta* [*Ânsia*], onde não há sequer um começo de violência física, e que é um texto muito silencioso, é o texto mais desesperado que escrevi até agora. Há uma altura em que se diz “Alguma coisa aconteceu” e a partir daí parece haver cada vez mais esperança. Mas na verdade as personagens já há muito desistiram, é a primeira peça minha em que elas dizem: Merda para isto, vou-me embora daqui. [...]

É em *Falta* que ela [a violência] está presente de forma mais manifesta. Foi estranho – quando acabei o trabalho sobre *Falta* não tinha qualquer ideia de como o meu trabalho ia prosseguir, era tudo tão minimal, ultrapassava de tal forma a questão da linguagem, em que direção poderia eu ainda fazer alguma coisa?<sup>66</sup>

O teatro da crueldade, por sua vez, não é sobre violência, mas pode ser também violência. Kane descobriu Artaud, segundo ela afirma, um pouco tarde, mas logo percebeu quanto seus ensaios sobre o teatro tinham a ver com suas próprias peças<sup>67</sup>. Identificou-o como caso exemplar do homem são num mundo doente, o que se parece com a descrição do trabalho dela própria pelo dramaturgo Harold Pinter:

Todas as pessoas são conscientes, em graus variados, da crueldade do gênero humano, mas logramos pactuar com isso, guardá-lo no baú e não pensar mais no assunto a maior parte do dia [...] Eu acho que Sarah Kane tinha uma visão do mundo extremamente precisa, e, em sendo precisa, horrível.<sup>68</sup>

Vejo estas pessoas aparentemente saudáveis e sinto que elas são tudo menos saudáveis (Ri). Talvez se tenha de embotar até certo ponto a nossa sensibilidade. Senão, ficamos cronicamente saudáveis numa sociedade cronicamente doente. Antonin Artaud é um bom exemplo: ou cedemos e morremos, ou funcionamos e então permanecemos doentes. O que é a verdadeira loucura.<sup>69</sup>

Deus, esse é pra ser o Ian’. Esse é para ser um homem de 45 anos, nem, mas eu pensei: ‘Mas eu conheço esse personagem; onde foi que eu vi esse personagem?’ E eu pensei: ‘É Tarantino.’ E meu coração partiu. Eu podia ouvir ele rachando no meu peito. E de fato, num certo sentido, isso se torna um insulto. O trabalho é visto como parte de uma escola que eu afinal abomino. [...] Tarantino não escreve sobre violência, nem faz filmes sobre violência. Ele certamente não escreve ou faz filmes sobre amor. Ele escreve e faz filmes sobre outros filmes, é sobre isso que eles são. Eles são sobre convenções cinematográficas e completamente autorreferenciais, e se referem a outros filmes históricos e isso é tudo o que fazem [...] E se a verdade de um dado momento é que ele se refere a outro filme ou ao jeito como a cabeça de alguém é estourada naquele filme, isso para mim é de um vazio que não significa nada”. REBELLATO, 1998: 4, 17, 18.

<sup>66</sup> Sarah Kane para TABERT, 2001: 61.

<sup>67</sup> Parafraseando Kane em entrevista a TABERT, 2001:61.

<sup>68</sup> *Apud* HATTENSTONE, S. A sad hurrah. **Guardian**. Londres, 1 de julho de 2000, *apud* CHUTE, 2011: 170.

<sup>69</sup> Sarah Kane em TABERT, 2001: 59. Artaud aindaalaria “da dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter; o bem é desejado, é o resultado de um ato, o mal é permanente”

## Segundo Clare Wallace:

Para além de seu interesse em expressar estados extremos, é mais difícil encontrar similitudes entre Artaud e Kane. O interesse de Artaud no ritual, no movimento rigidamente arquetípico, em quebrar as barreiras entre palco e plateia, não encontra contrapartes poderosas na obra de Kane. Isso ocorre principalmente por suas atitudes divergentes em relação ao sagrado, embora se possa também apontar suas atitudes diferentes quanto à linguagem como um meio de expressar a “verdade”.<sup>70</sup>

Artaud pensa na palavra como som e sentido deformados, não como fala (embora *Para acabar com o julgamento de Deus*, um trabalho realmente encenado, tenha falas com sentido decifrável). Ao mesmo tempo, no caso de Sarah Kane, a palavra formada chega ao mesmo lugar que sua deformação; ela é desconstruída e, ao mesmo tempo, encantatória<sup>71</sup>.

A dificuldade de comparar o teatro de Sarah Kane ao projeto artaudiano e ao pós-dramático é semelhante, e nos dois casos tem profundas consequências para o projeto tradutório: está na oposição entre palavra e encenação. Mas a noção de que a presença expandida de um/a *performer* se opõe a todo raciocínio, e de que a palavra necessariamente mora na razão está, como todas as dicotomias, com os dias contados. “*Performance* é visceral. Ela te coloca em contato físico direto com pensamento e sentimento”.<sup>72</sup>

Ao acreditar que o texto só pode ser analisado a partir de uma encenação pode-se acabar sustentando a hierarquia que se tenta combater, pois o texto é tratado como um ponto de partida, e o trabalho de elenco e encenador/a como uma exploração das potencialidades oferecidas por essa pedra fundamental. Se o corpo em cena é *performance*, a encenação, a iluminação, o cenário são *performance*, por que não o texto ser também tratado como tal?

---

(ARTAUD, 2006: 119).

<sup>70</sup> WALLACE, 2011: 95.

<sup>71</sup> “Fazer a metafísica da linguagem articulada é fazer com que a linguagem sirva para expressar aquilo que habitualmente ela não expressa: é usá-la de um modo novo, excepcional e incomum, é devolver-lhe suas possibilidades de comoção física, é dividi-la e distribuí-la ativamente no espaço, é tomar as entonações de uma maneira concreta absoluta e devolver-lhes o poder que teriam de dilacerar e manifestar realmente alguma coisa, é voltar-se contra a linguagem e suas fontes rasteiramente utilitárias, poder-se-ia dizer alimentares, contra suas origens de animal acuado, é, enfim, considerar a linguagem sob a forma do *Encantamento*” (ARTAUD, 2006: 46-7).

<sup>72</sup> KANE, 1998b.



A linguagem corrente, fora de toda ideia preconcebida do que é a “poesia”, emprega, às vezes, a propósito de um texto literário, expressões tais como: esse poema ou esse romance ou essa página *me fala, me diz*. Ou então invocamos o *tom* de tal autor. Essas são, sem dúvida, metáforas, e que parecem referir muito banalmente à oralidade. Penso que elas apelam mais a uma vocalidade sentida como presença, como estar para além de algo concreto. Essas expressões manifestam um sentimento confuso dos vínculos naturais que existem entre a linguagem e a voz; a vasta zona de qualidades comuns em que as duas se encontram e que permite, quando as designamos, incessantes resvalos semânticos, voz se empregando ora por *palavra* ou o inverso<sup>73</sup>.

A *performance* para Zumthor é o ato de falar, a ação *da* fala ou escrita, os efeitos de presença da poeta na poesia – no corpo “do leitor”, mas não a ação *na* fala, como o ato de amaldiçoar alguém pela fala (essa última uma ideia de performance que parte diretamente do *performativo* de Austin).

O próprio Lehmann passa a entender o “teatro de vozes” como *performance*, elegendo *4.48 Psicose* como sua forma mais acabada. Sua expectativa de um teatro de vozes se assemelha à proposta de Artaud:

Perante os distintos modos do ‘teatro pós-dramático’, surge a questão de como pode ganhar valor o enorme potencial (quase ilimitado) que possuem a língua, a fala, a poesia, a retórica, os mil jogos entre sentido e voz, entre vozes e outros sentidos, numa prática teatral que aboliu o papel primordial do texto na hierarquia dos meios teatrais.<sup>74</sup>

Ao analisar um texto como esse, é possível ouvir no papel sua estreita relação com o palco, vendo a disposição das palavras na página também como *performance*. “É impossível”, diz Lehmann sobre *4.48 Psicose*, “separar a linguagem desse texto de sua forma dramatúrgica”.<sup>75</sup>

Quanto a *Ânsia*, novamente, esses aspectos acarretam para a tradução uma tensão com o exercício interpretativo, visto que, na ausência de rubricas e dado o tamanho ínfimo de alguns fragmentos, coube à maneira como percebi certos momentos da peça adotar palavras mais “adultas”, por exemplo, ou palavras mais “infantis”. O trânsito entre a casa paterna, o hospital psiquiátrico, o café se dá pelas falas, cria instantaneamente contextos que imediatamente evaporam. Daí, grande parte da apreensão desses contextos, sem delimitar seu começo e seu fim, é intuitiva, sendo essa uma intuição que tem em vista as convenções do teatro contemporâneo descritas acima.

<sup>73</sup> ZUMTHOR, 2007: 82-3.

<sup>74</sup> LEHMANN, 2009, 91.

<sup>75</sup> LEHMANN, 2009, 93.

## 4. O TEATRO PÓS-DRAMÁTICO

**M:** E se isso não faz sentido então você entendeu perfeitamente.

Testemunhar (*to witness*) é o verbo que cabe à plateia nos textos de T. S. Eliot. Beckett, cujas peças mais recentes são uma forte influência para *Ânsia*, passou a encenar essa relação, colocando na plateia uma figura gigantesca, empática, chamada *Listener* (Ouvinte). Para Lehmann, a responsabilidade de testemunha que é oferecida ao público no teatro é o elemento que torna a voz ao vivo incomparável às *performances* midiáticas.

Nesse deslocamento do sentido para o sensório, inerente ao processo teatral, é o fenômeno das vozes vivas que manifesta mais diretamente a presença e o possível predomínio do sensório no próprio sentido, bem como o cerne da situação teatral: a co-presença de atores vivos. [...] Ele faz apelo a uma ‘resposta/responsabilidade’ do espectador, e não a uma hermenêutica. O espectador se encontra exposto à presença ‘destituída de sentido’ daquele falante como uma questão dirigida a ele, àquele olhar que se volta para ele como entidade corpórea. Ele não pode mais reduzir aquela voz a uma materialização de um lógos passado, ausente, à mera voz dos personagens incorporados, como na incorporação de papéis dramáticos.<sup>76</sup>

Essa relação é expressa em *Ânsia* pela palavra “você/s”, que pode ser endereçada ao público, a outra voz do elenco, a ambos. Mas o que tem isso de pós-dramático? Aliás, não serei eu a primeira pessoa a escrever sobre teatro “pós-dramático” sem discutir o termo, a que são dadas as alternativas “performativo” (Féral), “não mais dramático” (Baumgärtel) e, especificamente no caso de Sarah Kane, “anatemático” (Voigts-Vichow). “Somos anátemas / párias da razão”, diz uma voz em *4.48 Psicose*.

Nesse último caso, o conceito é simplesmente uma afirmação: de que o teatro de Sarah Kane é anatemático em relação ao drama. Ele o é em sua relação com o pós-dramático e com a *performance art* / *body art*. Isso é notável nas rubricas das primeiras três peças, no risco que elas carregam, mas também em *Ânsia*, em sua desfiguração da personagem, em sua intenção:

---

<sup>76</sup> LEHMANN, 2007: 256.

Tenho achado *performance* cada vez mais interessante que atuação; teatro mais estimulante que peças. De uma forma que, no meu caso, não é comum, estou encorajando meus amigos a verem minha peça *Crave* antes de ler, porque penso nela mais como um texto para *performance* que como peça.<sup>77</sup>

O argumento de Josette Féral é o de que o conceito de performatividade é central para o teatro pós-dramático. Esse teatro performativo (ou, nesse caso, performático, mas chamado de performativo por Féral) tem um pé, como Lehmann demonstra bem, na *performance art* – tema que será mais desenvolvido no próximo subcapítulo. Tanto um como o outro empreendem um desafio à divisão entre arte e vida. O que, num plano mais ingênuo, existe nos enigmas de *Ânsia*, enigmas estranhamente confessionais – pois o que todo mundo sabe é que os números 199714424 são assunto privado da autora e não interessam a mais ninguém – mas estão lá, misturados a pedaços de referências literárias e musicais, para que a cada encenação a peça seja diferente – para que quem a encena ou lê tenha que inventar também um sentido para esses números.

Arte é vida principalmente no fenômeno da presentificação teatral, em que todo mundo envolvido sofre uma experiência, na “criação de um mundo estético que se autossustenta”<sup>78</sup>.

Féral também recorre ao performativo em Derrida, que compartilha de uma das implicações mais importantes do teatro pós-dramático, a do risco:

A reflexão de Derrida marca um redirecionamento na evolução do conceito de performatividade na medida em que ele afirma que a ação contida no enunciado performativo pode ou não ser efetiva. Portanto, na medida em que essa observação se torna um real princípio inerente à própria natureza dessa categoria de locução, o ‘valor do risco’, o ‘malogro’ tornam-se constitutivos da performatividade e devem ser considerados como lei.<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> 1998b. v. II, p. 53.

<sup>78</sup> LEHMANN, 2009: 128.

<sup>79</sup> FÉRAL, 2009: 203. Ou seja, o performativo acontece mesmo numa situação que Austin chamaria de insucesso. Eu digo “aceito”, o padre e a noiva não ouvem – e insistência de Austin no exemplo matrimonial é um dos exemplos em o performativo começou a ser problematizado como lugar de reiteração da inteligibilidade heterossexual, expulsão normativa dos corpos abjetos, e a partir daí grande questão de poder para o *queer* –, mas o performativo malogrado não deixa de ser performativo (enquanto Austin diria que ele não aconteceu). Esse “sucumbimento do insucesso” está relacionado a noções importantes para a arte *performance*, porque posso apresentar a tentativa de atirar facas num alvo vivo, perder a coragem, “performar” minha falta de coragem, e a *performance/apresentação* vai ter acontecido. Ou o alvo (posição mais frequente das/dos artistas da *performance*) pode fugir, embora dificilmente isso aconteça – normalmente, o risco que se enfrenta não é o de não haver tiros, mas o de errar o alvo.

Os textos não mais dramáticos chamam a atenção para sua performatividade: não só atuam pelo enunciado, como narram ou apontam esse fato de alguma forma. Baumgärtel parte de textos para pensar esse teatro no Brasil, que tem também como características problematizar e tentar vencer a divisão entre público e artistas, tornando a cena um universo presente, que consuma sua existência no fato teatral e não no tão superestimado “mundo lá fora”. Nesse universo, quem constrói o significado é o público – num procedimento que a linguagem teatral vai evidenciar como construção, ao mesmo tempo em que desnaturaliza a si própria.

Várias estratégias de evidenciação dos mecanismos da linguagem foram inventadas em nosso país a partir da ditadura militar. No teatro de Millôr Fernandes, em que a metáfora é metateatral, para fazer dos clássicos um comentário que driblava a censura, ou no caso de Hilda Hilst<sup>80</sup>, que atribui à roupa do juiz todo o seu poder *em cena*<sup>81</sup>. Esse performativo não na enunciação, mas num ato (de se vestir) corresponde ao que é explicado por Judith Butler em relação à matriz heterossexual<sup>82</sup>:

[...] um performativo ‘dá resultado’ na medida em que *se aproxima de e encobre* as convenções constitutivas que o mobilizam. Nesse sentido, nenhum termo ou conceito pode funcionar performativamente sem acumular e dissimular a historicidade da força.<sup>83</sup>

Quando deixa de encobrir sua historicidade e começa a fazer o contrário disso, o texto passa a efetivar deslocamentos e problematizações na linguagem, desestabilizando tudo o que o realismo assegurava. No caso de *Ânsia*, isso se dá pelos metacomentários das vozes.

---

<sup>80</sup> No *Auto da Barca de Camiri* (1968). Eu me permiti deixar dois exemplos periféricos à discussão de Baumgärtel citada aqui, por conhecê-los melhor.

<sup>81</sup> Não muito diferentemente do que acontece com a roupa “de homem” ou “de mulher”, o que é explicitado na cena. “Pela imitação de gênero, o espetáculo *drag* conota a estrutura imitativa do próprio gênero – bem como sua contingência”, afirma Judith Butler (1990: 137).

<sup>82</sup> A matriz heterossexual permite aos corpos fazerem sentido através de um sexo e de um gênero estáveis, que *se correspondem* e são opostos ao outro único sexo e gênero. Judith Butler, em seu *Gender Trouble*, usa o termo “para caracterizar um modelo discursivo/epistêmico hegemônico de inteligibilidade de gênero que supõe que para os corpos fazerem sentido deve haver um sexo estável, expresso em um gênero estável (masculino expressando macho, e feminino, fêmea) que é definido em oposição e hierarquicamente, através da prática compulsória da heterossexualidade” (BUTLER, 1990: 151, nota 6). O conceito de performatividade de gênero de Butler é relevante para a tradução que proponho, e será discutido mais adiante.

<sup>83</sup> BUTLER, 1993: 227.

“Uma simples operação analógica não basta para ligar o sujeito à coletividade”, diz Mariângela Alves de Lima, citada por Baumgärtel<sup>84</sup>. A referenciação ao mundo externo, bem como a verossimilhança, perdem *sentido*. Daí a estranheza da referência que A faz ao projeto dramático burguês, que exclui para o domínio da poesia certas ambições da escrita:

E não esqueça que a poesia é linguagem em causa própria.  
Não esqueça que quando palavras diferentes são sancionadas, outras posturas se fazem necessárias.  
Não esqueça o decoro.  
Não esqueça o decoro. (v. II, p. 47)

Se o drama, para Szondi, é uma teorização do mundo, o texto “não mais dramático” é *performance*, que “não representa o espaço externo, mas faz os espectadores vivenciarem processos semióticos que simulam e assim problematizam os modos de criação e percepção das imagens”<sup>85</sup>. Mas essa problematização é uma problematização do drama. Ou seja, pelo menos é isso o que temos agora: uma desconstrução que parte do drama, cujas audácias se dão em relação a seu ultrapassado modelo. Como Lehmann evidencia com o “pós”, aquela linguagem ainda é uma referência. Há autores que compartilham de práticas dramáticas e pós-dramáticas em seu trabalho: Beckett e Brecht, por exemplo, ambos fortes referências para o trabalho de Kane. Nesse caso, não se trata de um teatro pós-dramático desprovido de dramaturgia, mas feito dela, e, sendo a dramaturgia o foco de análise, algumas vezes é preciso mencionar a palavra.

Dado tudo isso, embora seja desagradável falar em “dramaturgia pós-dramática”, ou, ainda mais grave, e minha culpa, “drama pós-dramático”, prefiro manter essa definição por levar em conta o prefixo “pós”, no caso de Sarah Kane, educada num universo canônico do drama (mais restritamente, drama inglês), que parte desse universo e se reporta a ele ao promover suas experiências, e no caso de um texto produzido na Plaines Plough, dentro de uma convenção em que se parte do texto, entendido como autoral, e ao qual se submete a encenação.

\*

<sup>84</sup> BAUMGÄRTEL, 2009: 139.

<sup>85</sup> BAUMGÄRTEL, 2009: 133.

Voltando a você/s<sup>86</sup>, nas palavras de Stephan Baumgärtel, “[em Koltès] desde o início fica claro que o pronome ‘você’ ultrapassa o outro personagem para estender-se aos possíveis espectadores”<sup>87</sup>. *Você* é uma pista, ou um ápice, de um processo de significação centrado na testemunha, tornada cúmplice (sem que caiba, nesse teatro, falar em protagonista). Esse processo se vale de procedimentos de criação de significados até então marginalizados; ele rompe com toda uma hierarquização temática que permitia a transcrição de uma obra, que fazia necessária a inferência “do que o autor quis dizer”. O acontecimento do teatro se dá na relação, não parte de uma única voz. Daí a multiplicidade das vozes-fonte em *Ânsia*, daí também a recusa da autora em catalogá-las, em garantir o sentido, em congelar a interpretação de suas palavras.

O performativo, para o pós-estruturalismo, se derrama do ritual para a vida cotidiana: minha coluna torta é um performativo, ainda que eu não me dê conta dela, porque enuncia minha posição social. Ainda assim, a distância entre performatividade e [arte] performance é de oposição: performance é algo que se *faz* de propósito. Nesse sentido, a compreensão de um performativo mais próxima do ritual é a de Austin, que considera o sucesso ou insucesso de um proferimento performativo face ao ritual: certos insucessos se atribuem ao fato de o ritual não ter sido inteiramente cumprido (falha no ritual). Esse ritual é entendido vagamente como convenção<sup>88</sup>, mas aponta para uma questão importante, já que opõe o performativo à descrição, tal como operada no realismo, e nisso pode estar uma das chaves para entender como esse teatro se propõe como acontecimento, diferindo daquele que opera como reflexão.

Se não operamos com um referencial descritivo, como proceder às substituições que, grosso modo, constituem a operação tradutória? Como tornar a fala performativa em um universo autorreferencial? Essas são questões que não respondi, mas que podem ser levantadas pelo trabalho e que se pode manter em vista para um projeto como este.

---

<sup>86</sup> Ver p. 39. “You”, que traduzimos como “você” na maioria das vezes na peça, pode ser singular ou plural. Entendo que o singular serve para se reportar simultaneamente a outra voz, à plateia e a si mesmo/a (pois é o termo que se usa para falar sozinho/a).

<sup>87</sup> BAUMGÄRTEL, 2009: 156.

<sup>88</sup> Cf. Austin 1990: 43 ss. O sucesso é uma categoria diferente de felicidade, pois no caso de um insucesso o performativo simplesmente não aconteceu. Pode haver, porém, performativos infelizes – seu exemplo mais direto é uma promessa falsa.

## 6. RITUAL E *PERFORMANCE*, APROXIMAÇÕES E AFASTAMENTOS

E eu sempre disse que jamais chamaria um ator para fazer coisas que eu mesma não fosse capaz de fazer.<sup>89</sup>

(...) a voz desaloja o homem do seu corpo. Enquanto falo, minha voz me faz habitar a minha linguagem. Ao mesmo tempo me revela um limite e me libera dele<sup>90</sup>.

A escrita de Sarah Kane propõe os mesmos deslocamentos e problematizações das artes performáticas, que poderia chamar de “outras artes performáticas”. O deslocamento do sentido, que Féral atribui a/o *performer*, é definidor da dramaturgia contemporânea para Ryngaert. Respectivamente:

O objetivo do *performer* não é absolutamente o de construir signos cujo sentido é definido de uma vez por todas, mas de instalar a ambiguidade das significações, o deslocamento dos códigos, o deslizamento do sentido.<sup>91</sup>

Notemos simplesmente que se trata aqui, contrariamente a uma certa prática, da coisa menos urgente a ser formulada para o leitor e que é ao querer dar sentido logo de início que se perde pé na leitura [...]. Diante de textos complexos é importante escapar de uma hierarquização grande demais de análise, a que privilegia justamente as redes narrativas ou temáticas em detrimento de estruturas propriamente teatrais (o diálogo e o que ele revela das relações entre os personagens, o sistema espaço-temporal).<sup>92</sup>

Uma coincidência entre *performer* e autora, entre escrita e *performance*. De maneira mais ampla, pode-se dizer que existe uma convergência histórica entre a onda de *reenactments* nas artes visuais, principalmente nos Estados Unidos (“reperformances”, muitas vezes por outras pessoas, de um evento que parte da proposta de ser irrepetível), e a apropriação da *performance* pelo teatro (no que é central para sua linguagem – a presença).

---

<sup>89</sup> Kane para James MacDonald (1999), diretor da primeira montagem de *Purificados*, ao substituir a atriz Suzanne Sylvester, que teve uma hérnia de disco no meio da temporada. Seu papel incluía fazer uma cena de *strip-tease* e andar de salto alto.

<sup>90</sup> ZUMTHOR, 2007: 84.

<sup>91</sup> FÉRAL, 2009: 205.

<sup>92</sup> RYNGAERT, 1998: 29.

(...) penso que o retorno da *performance* e a constância da *live art* nas programações institucionais encontram paralelo no crescente interesse pela experiência e não apenas pelo consumo – embora no contexto americano a experiência e o consumo estejam associados em muitas estratégias, tanto artísticas quanto mercadológicas<sup>93</sup>.

O ponto de partida, porém, da *performance* é o *eu*. Foco e presença central cada vez mais diluída (como o sujeito e as relações que organiza/va/m sua vida), o que sugere mutações tanto para a arte *performance* como para o teatro. Quando há a representação de uma personagem, mesmo Renato Cohen, que reivindica ardorosamente a prerrogativa do teatro sobre a *performance*, distingue os domínios:

Pode-se considerar a *performance* como uma forma de teatro por esta ser, antes de tudo, uma expressão cênica e dramática – por mais plástico ou não intencional que seja o modo pelo qual a *performance* é constituída, sempre algo estará sendo apresentado, ao vivo, para um determinado público, com alguma “coisa” significando (no sentido de signos) [...]. Essa “coisa” significando e alterando dinamicamente com seus significados comporia o texto, que juntamente com o atuante (“a coisa”) e o público, constituiria a relação triádica formulada como definidora de teatro. [...]

Por outro lado, pode-se considerar a *performance* uma linguagem antiteatral, na medida em que procura escapar de toda uma vertente teatral (e que é a mais aceita enquanto teatro) que se apoia numa dramaturgia, num tempo-espaco ilusionista e numa forma de atuação em que prepondera a interpretação (na medida em que se caminha em cima da personagem). [...]

A *performance* não se estrutura numa forma aristotélica (com começo, meio, fim, linha narrativa etc.), ao contrário do teatro tradicional. O apoio se dá em cima de uma *collage* como estrutura e num discurso da *mise en scène*<sup>94</sup>.

O eu é o ponto de partida não só da arte *performance*. Ele é também a pessoa verbal privilegiada do performativo linguístico.

Mas o uso da primeira pessoa singular do chamado presente do indicativo da voz ativa é um ingrediente essencial de todo proferimento performativo? [...] Dissemos que a ideia de um proferimento performativo exigia que a expressão consistisse na realização de uma ação (ou que fizesse parte dessa realização). As ações só podem ser realizadas por pessoas e, em nossos casos, é óbvio que quem usa a expressão deve ser quem realiza a ação. Daí nosso sentimento justificável – que erroneamente apresentamos em termos gramaticais – em favor da “primeira pessoa”, que deve aparecer, ser mencionada ou referida. Além disso, quem profere a expressão está atuando, tem que estar fazendo algo – donde nossa preferência, talvez mal-expressada, pelo presente gramatical e pela voz ativa gramatical do verbo. Há algo que, *no momento em que se profere a expressão, está sendo realizado pela pessoa que a profere*. [...]

O “eu” que está realizando a ação entra, assim, essencialmente na cena. [...] Além do mais, os verbos que, em base do vocabulário, parecem ser especialmente performativos servem à finalidade especial de *explicitar* (o que não é o mesmo que relatar ou descrever) qual é a ação precisa que foi realizada ao proferir-se a expressão. As outras palavras que parecem ter uma função especialmente performativa (e que na realidade a

<sup>93</sup> BOUGER, 2011: 32.

<sup>94</sup> COHEN, 1989: 56-7.



têm), tais como “culpado”, “impedido”, etc., se comportam assim quando estão ligadas em sua origem a verbos performativos explícitos, tais como “prometer”, “proclamar”, “declarar”, etc.<sup>95</sup>

A compreensão do performativo tem um paralelo com a crescente percepção de que “eu não sou o que sou, sou o que faço”(v. II, p. 29)? Com isso, é possível ver o teatro de Sarah Kane como o teatro de um eu<sup>96</sup>?

Certamente, existe um corpo por trás dele. Esse corpo, para Zumthor, já é presença performática (na poesia, silêncio sonoro entre dois corpos). O que tem de performática essa presença no teatro, em que o ato de escrita de Sarah Kane chega ao público transformado pelos corpos do elenco? A renegociação da presença física do “eu” na arte performance e na escrita como performance implica uma renegociação da posição da dramaturgia, ainda que por via indireta:

Quando a *performance* deixa de ser um discurso em primeira pessoa proferido através do corpo de quem a propõe, passamos a lidar com novos parâmetros: os mesmos não se encaixam na interpretação, pois esta vem de um histórico de representação contrário ao posicionamento político e estético da *performance*. Performar a ação e um outro também implica contradições e reformulações inevitáveis ao discurso performático<sup>97</sup>.

E os corpos do elenco, quando deixam de assumir/ interpretar personagens para experimentar suas falas até a exaustão? Durante a estreia de *Ânsia*, Sarah Kane e a Plaines Plough não tinham dúvidas de que *essa* presença se movimentava no terreno da *performance*.

Vicky Featherstone, diretora de *Crave*, fez tudo o que estava a seu alcance para torná-la uma *performance* no verdadeiro sentido da palavra. E para mim, ver os atores em *performance* é um pouco como ver o United – quando voam, se elevam juntos, quando não, a queda é coletiva mesmo.

A gente também teve o susto de uma lesão feia. Durante a segunda pré-estreia, Paul Hickey teve que parar a apresentação devido a uma paralisia repentina num lado do seu rosto. A companhia inteira ficou horrorizada, com medo de que ele tivesse tido um derrame. A médica garantiu que era apenas hiperventilação (leia-se “hiperatuação”) causada pela demanda ridícula trazida pelo meu texto e a insistência de Vicky na *performance*.<sup>98</sup>

<sup>95</sup> AUSTIN, 1990: 59, 61-2.

<sup>96</sup> E alguém quer mesmo desconcertar o sujeito em si mesma?

Não é o sujeito, agente da escolha, nossa única possibilidade de transcendência [Beauvoir também teve origens cristãs], nossa única chance de liberdade?

<sup>97</sup> BOUGER, 2011: 44.

<sup>98</sup> KANE, 1998b (v. II, p. 54).

Na medida em que é uma prerrogativa contemporânea a indiferenciação entre arte e vida, também os estudos da *performance* se misturam com os estudos da performatividade. Central para o teatro pós-dramático, ela assume uma vertente ritualística nos estudos de Victor Turner e Richard Schechner. *Performer* é quem está em cena; *performer* é quem toma parte no ritual.

Ritual, à diferença do teatro, não distingue entre público e *performers* [entendo que aqui a dimensão é maior que “artistas” simplesmente]. [...] Schechner disse recentemente que: “O teatro começa a existir quando uma *separação* ocorre entre público e *performers*. A situação teatral paradigmática é um grupo de *performers* convidando um público que pode ou não responder comparecendo. O público é livre para comparecer ou ficar de fora – e se ficar de fora é o teatro que sofre, e não seu público potencial. No ritual, ficar de fora significa rejeitar a congregação – ou ser rejeitado por ela, como na excomunhão, ostracismo ou exílio”. Poder-se-ia acrescentar que não é um pecado mortal deixar de comparecer a uma peça de Ibsen, Tchekov, Brecht ou Ionesco, mas costumava ser um pecado mortal falhar a missa de domingo – neste caso, pode-se perguntar se a Igreja Católica de hoje se vê se aproximando do modo teatral, mesmo se este ironicamente lança convites a uma participação congregacional maior do que a que comparece<sup>99</sup>.

A mistura de ritual e teatro é metafórica em boa parte da antropologia, mas, entre artistas de vanguarda (como Artaud) é/foi um projeto artístico compartilhado. Num plano mais específico, que não engloba todas as dimensões do ritual, a busca pela presentificação, por uma apresentação e não mais representação é uma característica marcante em *Ânsia*, pela peculiaridade da participação do público na criação de significado e como *Listener* não encenado. Essa presentificação pode ser definida nos termos da autora: “Mas é apenas diante de demandas como essas que há uma chance de acurar a expressão de ideias e emoção, e de um contato intelectual, emocional e físico direto com as necessidades do público”<sup>100</sup>.

A palavra *ritual* aparece no teatro de Sarah Kane depois de sua passagem por Nova York, terra de Schechner, e me parece que pode ser associada ao sacrifício da vida humana, que aparece em todas as suas peças. Em *Ânsia*, a palavra evoca o romance *No coração das trevas*, de Conrad, que há muito se tornou uma base de reflexão para a antropologia. Essas conexões ressoam aquelas entre Kane e Artaud, porque o sacrifício, assim como o horror, ultrapassa qualquer noção de direito. Um acontecimento dessas dimensões é o que o teatro da crueldade procura.

<sup>99</sup> TURNER, 1992: 112-13. A citação é de *From ritual to Theater and Back* em *Essays on performance theory*, 1977: 79.

<sup>100</sup> KANE, 1998b (v. II, p. 54).

Rituais, e as artes comportamentais a eles associadas, são sobredeterminadas, cheias de redundância, repetição e exagero. (...) São ações simbólicas ambivalentes apontando para as transações reais, mesmo que ajudem as pessoas a evitar uma confrontação direta com esses eventos. Daí, os rituais são pontes também – artefatos confiáveis carregando as pessoas através de águas perigosas. Não à toa, muitos rituais são “ritos de passagem”.

Tanto ações rituais animais quanto humanas são muito próximas do teatro. No teatro, também, o comportamento é rearranjado, condensado, exagerado e tornado rítmico. (...) A violência do ritual, como a do teatro, é simultaneamente presente e ausente, exibida e protelada<sup>101</sup>.

Essa violência é marcadamente feita de palavras no texto de *Ânsia*. Poucos rituais exigem essa paralisia de suas/seus *performers*, e é ao ritual da liturgia cristã, em sua organização palavrosa, que me parece possível comparar essa peça.

No caso de *Ânsia*, há só palavras, não há gestos. Nenhum dos atos que Schechner associa ao sacrificial nos rituais cristãos (a aliança de casamento relacionada à submissão, cuja falha pode resultar ainda hoje em morte; as velas de aniversário que significam a brevidade, a hóstia levantada diante da congregação) é palavra. Mas a palavra é/pode ser performativa.

A “poesia” (se entendemos por isso o que há de permanente no fenômeno que para nós tomou a forma de “literatura”) repousa, em última análise, em um fato de ritualização da linguagem. Daí uma convergência profunda entre *performance* e poesia, na medida em que ambas aspiram à qualidade de rito. Utilizo aqui esta última palavra despojando-a de toda conotação sacra. Entre um “ritual” no sentido religioso estrito e um poema oral poderíamos avançar, dizendo que a diferença é apenas de presença ou ausência do sagrado. No entanto, a experiência que tenho das culturas nas quais subsistem tradições orais vivas leva-me a pensar que essa diferença não é percebida por aqueles partícipes dessas culturas<sup>102</sup>.

A dimensão violenta do ritual religioso que chega ao teatro de Sarah Kane se dá tão fortemente como intertextualidade que isso modifica nossa percepção do sacrifício que ocorre ao longo dela. Sarah Kane assume essa influência literária em uma entrevista:

(...) mas de onde veio essa imagética violenta? Sua resposta de alguma forma não surpreende: “Eu fui cristã até os 17 anos”. Toda a sua família se converteu por um tempo. “Renascidos, cheios do espírito, era uma insanidade. Então a leitura dos meus anos de formação foi a Bíblia, que é incrivelmente violenta”<sup>103</sup>.

<sup>101</sup> SCHECHNER, 1993: 230-1.

<sup>102</sup> ZUMTHOR, 2007: 45.

<sup>103</sup> ARMITSTEAD, 1998: 38.

Essa violência ecoa por muito mais que citações bíblicas. A influência cristã trilha caminhos insondáveis. Kim Phur, a menina vietnamita mencionada por A (v. II, p. 29), traz a referência imediata de seu retrato que foi usado como denúncia da humanidade das pessoas atingidas pelo fogo da “Guerra Fria”. Porém, ao pesquisarmos um pouco mais sua história, vemos que a referência engloba sua biografia, publicada em vários sites evangélicos, dado o impacto dessa foto em sua trajetória. Inicialmente uma jovem dedicada aos estudos e com propensão para a Medicina, Kim Phur teve sua formação universitária interrompida quando o Estado socialista descobriu que ela era a menina da foto. Obrigada a viajar pelo Vietnã fazendo propaganda de sua dor, que tornava essa militância incômoda – até hoje ela tem sequelas decorrentes do Napalm – ela fugiu numa viagem a Cuba. Lá, ela se casou e, com seu marido, fugiu novamente, numa parada no Canadá para abastecer o avião da volta de sua lua-de-mel em Moscou. Então, passou a frequentar a igreja Batista. Ela já havia se convertido sozinha ao cristianismo, na juventude, numa biblioteca. Porém, sua história passou a ser usada pela terceira vez como propaganda, dessa vez do poder de cura espiritual efetivada por sua conversão. Esse acolhimento publicizado culminou num abraço em 1996, na cerimônia em que perdoou o aviador americano que destruiu sua pele. Ele recebeu o perdão uniformizado, fazendo esse abraço simbólico contemplar as forças militares estadunidenses. Suponho então que era uma história bastante conhecida na igreja de formação de Sarah Kane a biografia de Kim Phur, usada a vida inteira como instrumento de propaganda. A autora evitava se utilizar de fatos reais, e essa é a única imagem histórica imediatamente reconhecível em todo o jogo de referências em *Ânsia*.

“A função do ritual é 'purificar' a violência; não há armadilhas em uma violência que se expende em vítimas cuja morte não provoca represálias”. Tudo isso soa bastante como teatro – principalmente um teatro cuja função é catártica, ou ao menos um teatro que “redireciona” energias violentas e eróticas. Catártico ou não, o teatro sempre manufatura substitutos, especializando-se em multiplicar alternativas. É acidental que tantas dessas alternativas combinem o violento com o erótico?

A “crise sacrificial”, como Girard a vê, é a dissolução de distinções dentro de uma sociedade – do apagamento dos direitos/responsabilidades recíprocos entre pais e mães e suas filhas e filhos, até a elisão de toda hierarquia. Incesto e regicídio são ataques radicais à diferenciação. Girard, que insiste na diferenciação, afirma: “Onde quer que as diferenças estejam faltando, a violência ameaça”. A encenação da morte ritual – seja a vítima morta realmente ou teatralmente – restabelece distinções, enfatizando a diferença entre a vítima e o resto da sociedade:

“A vítima expiatória faz o mesmo papel no nível coletivo que os objetos que xamãs afirmam extrair de suas/seus pacientes têm no nível individual – objetos que são identificados como a causa da doença”.

No teatro as substituições são mais complexas que no xamanismo. No teatro o ator é um substituto de um expiatório. (...)

No espaço onde o ator encontra o público, ou seja, o espaço do teatro, a sociedade encontra a vítima duplamente removida<sup>104</sup>.

Triplamente removida, a vítima aparece como tal em terceira pessoa nas micro-histórias narradas durante a peça. Ao sacrifício, se entendermos assim o final da peça, não é conduzida uma vítima, mas são as próprias vítimas que se entregam a ele, abolindo a necessidade de uma autoridade. Temos um conflito que parte da indiferenciação social como descrita por Girard, mas cuja ritualização não reconduz à diferenciação.

A *performance* do ator é uma representação de uma representação. Mas em um ritual como a Eucaristia, uma camada de representação é retirada do lado do ator. Não há personagem. O sacerdote, um ator do lado de Cristo, encara a congregação que, como uma audiência de teatro, representa a sociedade, neste caso a sociedade de cristãos (de uma mesma denominação).

(...)

Ainda não há encontro direto entre sociedade e vítima. O sacerdote performando a Eucaristia “eleva” Cristo enquanto os congregantes “representam” os cristãos que são<sup>105</sup>.

Os cultos cristãos se reportam à última ceia, e embora as igrejas cristãs também produzam com bastante frequência suas peças de teatro, eliminam a vítima encarnada [personagem] nas demais celebrações. A santa ceia é a ocasião em que Jesus Cristo oferece seu corpo e sangue, transubstanciados em pão e vinho, para as pessoas que amava – vítima sacrificial conduzida por si mesma, antes que qualquer autoridade toque nela, o que é bastante particular se comparado a rituais de sacrifício de outras culturas (à crucificação mesmo, se considerarmos os dois ladrões ao seu lado). Podemos lembrar que as vozes reintegradas em *Ânsia*, ao serem atraídas para a luz, se entregam a ela sem intermediários.

Para além disso, comparar o drama de Sarah Kane, que quebra regras, com a missa, é compará-lo a um esquema narrativo clássico em que a contribuição financeira acontece no final – um momento que varia da discrição a um ato que exige total concentração cênica, dependendo da congregação. No teatro, esse último momento vem antes. Os/as fiéis entram no recinto já esperando sua compensação, e não para pedir por

<sup>104</sup> SCHECHNER, 1993: 234. As citações são de René GIRARD, *Violence and the sacred*, 1977: p. 36, 57 e 83, respectivamente.

<sup>105</sup> *Idem*: 235.

ela. Que alguém lhes peça o que pediriam a Deus, um ouvido de compaixão infinita, é uma virada no jogo.

De outra forma, a especialização teatral em que alguém escreve, alguém dirige, tem um ponto irreconciliável com o que a arte *performance* vem estabelecendo como princípio:

Estruturas teatrais mais ocidentais (mesmo eventos de teatro de grupo e coletivos rebeldes de teatro) tendem a ser hierárquicas e ter uma divisão especializada do trabalho (o líder/visionário, os melhores atores, os atores coadjuvantes e a equipe de suporte técnico, cada um cuidando de sua tarefa específica). Enquanto que a estrutura na *performance* tende a ser horizontal, descentralizada e muda constantemente<sup>106</sup>.

Dos pontos em comum entre essas duas práticas e uma noção mais ampla de ritual, o mais interessante parece ser o de proporcionar um enfrentamento com o que não se enfrenta na maior parte do tempo<sup>107</sup>.

*Ânsia* responde diretamente a seu momento histórico, em que mesmo a vítima não tem identidade e o sacrifício não nos reassegura de nada. Já em *Blasted* foi levantada a polêmica: é legítimo um teatro em que a violência não faz sentido? E um em que ela faça? Essa é uma questão *crucial*, já levantada por Turner e Schechner: o ritual religioso tem o efeito de manter a coesão social, a arte como ritual é muitas vezes uma exploração voltada à ruptura.

## 7. POLÍTICAS TEATRAIS

C: Eu tenho outros que na realidade serviriam também, mas a verdade tem pouco a ver com a realidade, e o propósito (se houver algum) é registrar a verdade.

---

<sup>106</sup> GOMES-PEÑA, 2003.

<sup>107</sup> “*Playing* ocorre em vários níveis simultaneamente. Essa base de existência é maya-lila, uma construção-destruição, destruição-criação constante. Assim como a teofania de Krishna, esse *play* profundo é impossível de contemplar (por muito tempo) – ele é tão aterrorizante quanto excitante, e nos cega na medida de sua beleza. Para viver suas vidas diárias – vidas de trabalho e de ação [*play*] no sentido ordinário – os seres humanos construíram/inventaram ‘culturas’” (SCHECHNER, 1995: 42). *Play* é outro conceito compartilhado por Turner e Schechner, mas essa explicação nos interessa aqui na medida em que o teatro é um gênero de *play*, um dos momentos em que *playing* acontece – como acontece em *Ânsia* em seu horror. *Playing* seria um *estado*, equivalente presencial do *tom*, uma presença elevada, pré-requisito tanto para atriz como para a *performer* entrarem em ação.

O teatro sem esperança, teatro da destruição da identidade, feito de um eu que corre o risco de sua desintegração, é tido como não político, discutido em suas possibilidades políticas.

Sarah Kane não faz, certamente, um teatro para nos provar que o racismo é um problema social, renegado porém subjacente, ou que o estupro de crianças, para ficarmos com um novelo de *Ânsia*, é uma tradição funesta<sup>108</sup>. Todas essas consequências reflexivas que tiramos do “teatro para pensar” ela exige de seu público como um ponto de partida – assim como ocorre com a convenção dramática, desmontada diante de um público que a domina, com algumas raras explicações metalinguísticas.

*Ânsia*, ao dificultar uma tomada de posição em sua falta de mensagem, não nos reconforta em nossa autoimagem de boas cidadãs. Tal asserção política é estreitamente relacionada à natureza presencial das artes cênicas:

Além disso, devo argumentar que por meio da *performance* Kane oferece uma nova perspectiva para a filosofia de gênero estilo Butler dos anos 1990, que contesta as forças “normalizantes” através das quais os sexos são colocados em seu lugar, ao nos fazer sentir a violência do simbólico masculino. Dramaturgos, escreveu Billington no seu artigo mais generalista *Young guns of British drama*, “estão imergindo num desespero geracional diante de nosso predominante niilismo moral: como disse Jack Bradley, citando o que Chesterton disse sobre os poetas, ‘eles te fazem sentir o que você já sabe’”<sup>109</sup>.

James Macdonald também vê esse posicionamento de renovação formal como uma questão geracional que não exclui o fator político:

Ela escolheu falar do político através do pessoal, e encontrou novas formas de fazê-lo. Em uma época em que muita da nova escrita era conteúdo para habitar uma forma dramática preconcebida, cada nova peça que ela escreveu encontrou uma estrutura nova para conter suas ideias e sentimentos. E ao fazer isso, ela pegou no pulo o pensamento preguiçoso que insiste na superioridade de um certo tipo de peça – geralmente, a peça do Royal Court nos anos setenta e oitenta, regida por uma agenda política evidente, equipada com placas de sinalização indicando significado e mais geralmente trazendo, perto do final, um discurso forte sobre o estado da nação. Mais do que qualquer pessoa, ela sabia que esse esquema não serve mais para nós<sup>110</sup>.

---

<sup>108</sup> Na interpretação de Elaine Aston: “Devo enfatizar, no entanto, que o abuso não é representado, como no teatro de Sarah Daniels, como uma questão social, mas como uma contestação da possibilidade de um lugar de segurança, um lugar de bem-estar [...]” (2003: 96).

<sup>109</sup> ASTON, 2003: 81.

<sup>110</sup> MACDONALD, 1999.

O “naturalismo”<sup>111</sup> é uma escola forte no século XX, uma fórmula certa que torna o teatro britânico um investimento seguro para a coroa em termos de retorno social e geração de renda<sup>112</sup>. Além disso, existe bastante dificuldade em olhar para as produções de outros países, e sua influência na obra de Sarah Kane a tornou uma espécie de estrangeira no contexto local:

Voigts-Virchow está correto em descrever *Ânsia* como “uma declaração poderosa de uma ‘cultura adversária’, contra uma postura cínica opressiva e se opondo ao mesmo tempo a insularidade, efemeridade e anti-intelectualismo”. No entanto, tal declaração é um produto dessas condições na mesma medida em que as rejeita. Em perspectiva, o trabalho de Kane como um todo (com suas técnicas de montagem, fragmentação e, posteriormente, citação), como seus/suas ancestrais expressionistas, “toma o complexo experiencial de alienação e descentramento não como uma abstração, um topos literário ou ‘conteúdo’ descritível – a maneira como o ‘tema’ da ‘desumanização’ é frequentemente tratado no modernismo – mas como um *efeito* inevitável do [...] texto cuja leitura torna experiência em primeira mão”. Dada a herança desses aspectos no trabalho de Kane, não é de surpreender que suas peças tenham gerado menos entusiasmo na Grã-Bretanha que na Europa continental, onde, especialmente em países como a Alemanha, a narrativa naturalista ou o realismo social têm pouca circulação em um teatro liderado por autores-diretores/as<sup>113</sup>.

Como já foi indicado, Sarah Kane não esteve isolada em seu país, dentro de sua geração, na recusa às convenções realistas, embora Rebellato a aponte como quem o fez mais incisivamente:

Concluir que isso representa um afastamento da política, sexual ou outra, é em minha perspectiva um equívoco, porque é confundir uma formulação particular de teatro político com o teatro político como tal. [...] Sarah Kane não estava, de modo algum, sozinha em sua busca para ultrapassar as categorias de ação e identidade política que se desenvolveram nos anos 1970 e 1980. Seus contemporâneos e quase contemporâneos como Mark Ravenhill, David Greig, Philip Ridley e Martin Crimp também demonstraram preferir, ao longo dos anos 1990, evitar referências sociais precisas e o comentário político direto em suas peças. Essa não foi uma fuga da realidade mas uma suspeita sobre aquelas forças totalizantes e ideológicas cujo poder sobre a realidade nunca havia parecido mais completo: reproduzir a realidade talvez seja reproduzir apenas suas formas ideológicas<sup>114</sup>.

---

<sup>111</sup> Vide nota 18.

<sup>112</sup> Cf. WRIT Large Report – Arts Council of England. Disponível em: <[www.artscouncil.org.uk/%2Fpublication\\_archive%2Fwrit-large%2F&ei=cZGtd\\_kHKiU4gbP4ZTpDw&usg=AFQjCNFE-859PWhz-AKqva4JNEYn5WqP5g](http://www.artscouncil.org.uk/%2Fpublication_archive%2Fwrit-large%2F&ei=cZGtd_kHKiU4gbP4ZTpDw&usg=AFQjCNFE-859PWhz-AKqva4JNEYn5WqP5g)>. Devlin Report. Disponível em: <<http://www.britishcouncil.org>>

<sup>113</sup> WALLACE, 2011: 97-8, citando E. VOIGHS-VISCHOW, *Sarah Kane, a late modernist: intertextuality and montage in the broken images of Crave (1998)*, na coletânea *CDE Studies 8*, organizada por Reitz e Stahl, p. 216 e R. MURPHY. *Theorizing the Avant-garde: modernism, expressionism and the problem of postmodernity*, p. 17-18.

Ao mesmo tempo, como esses países “abandonaram o naturalismo”, Sarah Kane ficou bastante insatisfeita com as primeiras montagens europeias de *Blasted*, pois, sem ter essa convenção para explodir, a peça perdia o sentido (cf. ARMITSTEAD, 1998: 38).

<sup>114</sup> REBELLATO, 2011: 42.



Ainda assim, o extremo em que a autora rejeitou a representação provocou fortes reações, mesmo pelo autor de *In-yer-face theatre*<sup>115</sup>, um crítico que se debruçou sobre seu trabalho e o usou como símbolo de sua geração:

Então aí vai: enquanto sua escrita é inegavelmente poderosa, seu escopo é também extremamente limitado e estreito, obsessivo mesmo. Se a preocupação de Kane com a ‘paisagem amorosa’ é inquestionável, ela nunca maneja esse tema da maneira ampla, afirmativa diante da vida, tão característica da grande tradição do naturalismo do século 20. Em vez de abraçar a vida inteiramente, em seu calor bem como seus horrores, Kane escolhe explorar seus extremos. O que quer que isso tenha custado a ela em termos psicológicos é, no limite, menos interessante que o efeito disso em sua obra, que apenas raramente dá conta de lidar com seus temas da maneira grande e ousada que é característica da tradição humanista prevalente. Ocasionalmente, isso deve tornar Kane menos central para uma história da dramaturgia dos 1990 que outros autores, como o próprio Greig, que pode se mover para além do extremo e que levanta questões urgentes sobre política pública, vida em família e identidade nacional.<sup>116</sup>

Virginia Woolf opõe à literatura imobiliária, que parte da descrição de bairros e casas, à que se concentra nos pensamentos mezinhos do indivíduo (projeto que ela, antes de Auerbach, identifica com Joyce e Proust, e que estabelece um tipo de “tradição da vanguarda”). Aqui sobre a influência russa:

Arrastado para a crista das ondas, batido e espancado nas pedras do fundo, é difícil para um leitor inglês se sentir confortável [ao ler Dostoievski]. O processo ao qual ele está acostumado em sua própria literatura se reverte. Se desejássemos contar a história do caso amoroso de um general (e logo de início já achamos demasiado difícil não rirmos de um general), deveríamos começar por sua casa; deveríamos tornar sólidos seus arredores. Somente quando tudo estivesse pronto poderíamos tentar nos ocupar do general em si. Além disso, não é o samovar, mas o bule que dá as ordens na Inglaterra; o tempo é limitado, o espaço lotado, a influência de outros pontos de vista, de outros livros e mesmo de outras eras se faz sentir. A sociedade é dividida entre as classes baixa, média e alta, cada uma com suas tradições, com sua etiqueta e, até uma alguma extensão, sua linguagem própria. Quer ele queira quer não, o romancista inglês sofrerá uma pressão constante para reconhecer essas barreiras e, por conseguinte, essa ordem lhe é imposta, bem como um tipo de forma; ele é mais inclinado à sátira do que à compaixão, ao escrutínio da sociedade mais do que à compreensão dos indivíduos<sup>117</sup>.

Ao mesmo tempo, é também de se supor que o processo social que Virginia Woolf aponta tenha se transformado, e que a migração, a influência dos modos de falar estadunidenses e a diminuição das barreiras de classe na Inglaterra diminua não só a importância como a possibilidade de retratá-las na escrita.

<sup>115</sup> Algo como “teatro na cara”, que “agarra o público pelo colarinho e o sacode” (Sziars).

<sup>116</sup> SIERZ, 2003.

<sup>117</sup> WOOLF, 1925.

Quanto ao psicologismo que imperou no teatro no século XX, uma escolha pontual em *Crave* responde à ausência da palavra trauma, que poderia servir para descrever o que acontece com as crianças cujas histórias são narradas em prosa na peça, ou de qualquer palavra do tipo para contextualizar o que acontece com as vozes quando estão em ES3 (a ala psiquiátrica do hospital) – exceto quando **M** começa a falar como uma psiquiatra e, depois de umas poucas perguntas mal-respondidas, surge com uma lista de sintomas: “Julgamento prejudicado, disfunção sexual, ansiedade, cefaleia, nervosismo, insônia, inquietação, náusea, diarreia, coceira, tremores, suor, agitação, espasmos” (v. II, p. 36). Tive que traduzir como “destroçadx” palavra “damaged”, que aparece em um contexto que me levaria a traduzir como “traumatizadx”, já que seria inserir um referencial não desejado nesse momento da peça: “**C**: Sou cruel, estou destroçadx e ninguém pode me salvar.” (v. II, p. 22)

Na perspectiva da autora, a censura se dá contra inovações de forma, e não de conteúdo:

O elemento que deixa aqueles que querem impor censura mais indignados é a forma. Beckett, Barker, Pinter, Bond – todos eles foram criticados não tanto pelo conteúdo de seu trabalho, mas porque eles usam formas não-naturalistas que inviabilizam uma interpretação simplista<sup>118</sup>.

Isso pode ser uma pista de que o realismo social (uma dramaturgia “de conteúdo”) serviu para assimilar e neutralizar<sup>119</sup> certas discussões revolucionárias. Para onde a recusa a qualquer vínculo com os olhares sociológico e psicológico poderá nos levar, ainda não sabemos.

O que é visível é que, retratando ou não um contexto, não nos livramos dele. Trazer a obra para outra língua e outra realidade tem implicações, a mais notável delas

---

<sup>118</sup> Stephenson e Langridge [*Rage and reason: women playwrights on playwriting*. Paris: LEXI/textes 3, L’Arche, p.197] *apud* RANC, 2002. Um retrospecto desses do que aconteceu no século XX no Brasil aponta para grandes diferenças no espírito dos censores, ao mesmo tempo em que, hoje, é bastante difícil conseguir patrocínio para uma peça sem justificá-la pela relevância política de seu conteúdo.

<sup>119</sup> Essa proposta de dramaturgia, como é ensinada em oficinas no Reino Unido e no Brasil, domestica o pensamento de esquerda. A dramaturgia social de esquerda, hoje em dia bancada e premiada por instituições financeiras, conforta o público e acaba por manter a ordem social do Estado que a abençoa. Essa dramaturgia, assim apropriada, é um instrumento ideológico no sentido marxista do termo. É significativo que nas oficinas de dramaturgia do Royal Court, método espalhado pelo mundo pelo British Council, a primeira coisa a ser discutida é o significado de *playwright* – a artesã das peças de teatro (palavra também frequente nas críticas de teatro dos jornais ingleses). Sarah Kane não usava essa palavra para se definir, e sim *writer* e *dramatist*. Talvez essa seja uma posição de recusa. De um jeito ou de outro, ela nos leva de novo a um desconfortável *post-dramatic dramatist*.

saber que o quadro de referências (embora sejam literárias e traduzidas) não será compartilhado pelo público, já que são estrangeiras, como discutirei no item 10.

## 8 O ROUBO COMO PRÁTICA INTERTEXTUAL

Última numa linhagem de cleptomaníacos literários  
(uma tradição consagrada)

Roubo é o ato sagrado  
Numa trilha torturada até a expressão<sup>120</sup>

Além das repetições em vários momentos das falas “Não foi isso o que eu quis dizer, nada disso”, da *Canção de Amor de J. Alfred Prufrock*, e de referências a suas ruazinhas sombrias e nebulosas, *The Waste Land* (*A terra desolada*, 1922), de T. S. Eliot, foi uma obra de referência na constituição de *Ânsia*, um dos textos que Sarah Kane relia durante a escrita dessa obra.

Este poema, por sua vez, também é constituído de fragmentos de outras literaturas e textos. Não há uma narrativa linear no poema, que foi descrito como um devaneio de Tirésias no Hades. Da mesma forma, não há um enredo que se possa resumir na peça, que é conduzida pela fala, quebrada, entrecruzada e convergente, havendo reflexões e paradoxos, bem como aproximações, rejeições, alianças e traições entre as vozes. Este capítulo, portanto, tem seu foco na relação entre as duas obras, mais do que na progressão interna de cada uma.

A relação pode ser chamada de roubo:

O poeta imaturo imita, o poeta maduro rouba; o mau poeta estraga o que rouba e o poeta bom faz da citação algo de melhor, ou, pelo menos, diferente.”<sup>121</sup>

Roubar é tornar seu aquilo que já foi alheio<sup>122</sup>. É o que Ivan Junqueira chama de eliotização:

---

<sup>120</sup> Kane, 2001: 213.

<sup>121</sup> Eliot *apud* Redmont, 2000: 71.

<sup>122</sup> Em que limite deixa de ser apropriação e se torna dolo é uma questão sempre possível. A própria Kane fazia segredo de seus procedimentos durante a escrita de *4.48 Psicose* por medo de ser imitada.

Ao assimilar suas multiformes influências, Eliot desenvolve um sutilíssimo processo de globalização literária que, mediante complexas operações mimético-metafóricas, vai aos poucos revitalizando o material ‘tomado por empréstimo’ a este ou àquele autor, de modo a torná-los ‘estranhamente eliotianos’, quando o oposto é que seria plausível.<sup>123</sup>

O roubo em *Ânsia* se dá em dois tempos. O procedimento da colagem, utilizado por Eliot e reutilizado por Kane, inclui recortes de segunda mão que passam à primeira. Marjorie Perloff propõe uma analogia entre o procedimento das artes visuais e a montagem na literatura:

“Emblemas” do “verdadeiro” mundo, como pedaços de corda, madeira estragada ou folhas de metal descartadas, conservam inevitavelmente conotações do seu uso anterior. O contra-relevo ocupa assim um meio espaço entre representação, por um lado, e construção formal, por outro, dependendo de nova opção pela ênfase ou na natureza dos materiais e no contexto dos quais foram tirados ou na sua disposição real. Sua estrutura [das colagens do russo Tátlin], nas palavras de Martyn Chak, “nem é arte nem engenharia, mas o resultado de alguma percepção intuitiva da maneira como o mundo poderia ser formado”.<sup>124</sup>

Esse paralelo não existe apenas na teoria. As práticas das artes visuais, da literatura e do teatro têm sido mutuamente inspiradoras. Isso também ocorre de maneira mais direta, em apropriações verbais como a efetuada por Sarah Kane, que pode ser matizada pela afirmação de George Steiner:

Mas não precisamos sair imediata ou totalmente da linguagem verbal. Entre ‘tradução propriamente dita’ e ‘transmutação’ existe uma área enorme de ‘transformação parcial’. Os signos verbais da mensagem original são modificados por um dentre uma profusão de meios ou por uma combinação de meios. Estes incluem a paráfrase, a ilustração gráfica, o pastiche, a imitação, a variação temática, a paródia, a citação em um contexto de apoio ou derrisão, a falsa atribuição (acidental ou deliberada), o plágio, a colagem, e muitos outros. Esta área da transformação parcial, da derivação, da reafirmação alternativa determina muito de nossa sensibilidade e letramento.<sup>125</sup>

Sem cola, a colagem literária é uma justaposição que traz, também, essa percepção intuitiva, apontando para o que David Shields chamaria de uma “evolução para além da narrativa”<sup>126</sup>.

O roubo não se dá apenas com elementos, como frases, desterritorializados do texto. Sarah Kane também realiza uma mimese estilística daquela realizada por T. S.

---

<sup>123</sup> ELIOT, 1985: 16.

<sup>124</sup> PERLOFF, 1993: 138-9.

<sup>125</sup> STEINER, 2008: 438.

<sup>126</sup> SHIELDS, 2011.

Eliot (portanto algo como uma kaneização?), em referência a *The Waste Land*. E, como Eliot, ela transforma em seu aquilo de que se apropria, possibilitando uma leitura independente de sua obra, como a que foi realizada pelo diretor Rubens Rusche no programa da montagem da 3 de Sangue:

Uma encenação de "Ânsia" precisa necessariamente se defrontar com e tentar solucionar as seguintes questões, que dizem respeito à sua "teatralidade":

a) apesar de não ser possível à platéia dar um significado a cada uma das frases ouvidas, é necessário que os atores conheçam o significado de suas frases, não tanto no que se refere à sua origem, mas no que diz respeito à imagem que elas evocam. [...]

O diretor dificilmente ignoraria a conexão de Sarah Kane com Beckett – autor cujas montagens o consagraram –, mas considera a proeminência do ritmo a chave para sua encenação de *Ânsia*.

O efeito resultante desse tratamento do texto é de ordem musical. Entretanto, o fato de existir aqui um texto, e de existirem, portanto, conotações linguísticas inseparáveis sequer dos menores fragmentos de discurso verbal, leva naturalmente o público a procurar um fio narrativo onde ele não existe, ou a inventar significado e conexões para tudo o que é escutado durante a peça. Apesar de não ser impossível encontrar um fio narrativo que se adeque ao texto de "Ânsia", é claro que esta tarefa é deixada à plateia – que pode ou não querer realizá-la. De qualquer forma, a ambiguidade de "Ânsia" é completa.<sup>127</sup>

*Crave* e *The Waste Land* são obras independentes que compartilham informações e recursos de linguagem, mas que pertencem a gêneros diferentes. A intenção do espetáculo e sua análise têm em comum a existência do texto em presença da recepção.

Nas conversas entre a diretora Vicky Featherstone e a designer Georgina Sions para desenvolver o cenário da primeira montagem de *Ânsia*, a pergunta da qual partiram foi: *por que* essas pessoas estão falando?

E sentimos que vivemos em uma sociedade que nos convida a nos aliviar de nossa bagagem emocional – então o que acontece quando fazemos isso? Assumimos responsabilidade por esse ato? E sentimos que, na maior parte dos casos, não, mas a cultura no Ocidente encoraja desesperadamente as pessoas a esse alívio sem assumir responsabilidades.<sup>128</sup>

Segundo Junqueira, um dos planos problemáticos de *The Waste Land* é

---

<sup>127</sup> RUSCHE, 2003.

<sup>128</sup> Vicky Featherstone em entrevista a SAUNDERS, 2002: 132.

o pragmatismo comportamental do homem moderno, ser alheio (talvez já morto) ao sentido vivificante do substrato mítico que lhe informa as origens históricas e culturais e à ruptura de suas relações arquetípicas com as raízes cósmicas de sua própria existência.<sup>129</sup>

Essa personagem feita de ruínas é composta, estilisticamente, também de ruínas. Para Redmont,

Consequentemente, as personagens na poesia de Eliot não são realmente personagens no sentido tradicional, com conhecimento objetivo do mundo exterior, mas uma zona possível de consciência na qual coexistem as experiências de emoções, sentimentos e ideias.<sup>130</sup>

São homens ocos, sem um esteio sólido no mundo. O mesmo poderia ser dito das vozes em *Ânsia*, e essa coincidência acontece pelo fato de o poeta e a dramaturga<sup>131</sup> usarem o mesmo procedimento. No caso de *The Waste Land*, a hipótese mais comum é a de que isso acontece por conta da destruição da Europa, do luto após a Primeira Guerra. No caso de Sarah Kane, embora ela também tenha escrito a partir de uma guerra lida e televisionada (recriando abusos reais da guerra da Bósnia em *Blasted* e *Purificados*), a dissolução que ocorre nesta sua quarta peça é a do amor romântico. O texto começa a parecer mais leve quando as personagens já desistiram, perderam a fé no amor.

A progressão em direção à luz, com imagens recorrentes que iniciam com uma citação do *Livro dos Mortos* e culminam numa luz branca e brilhante, é uma imagem da morte. Como em outras peças de Kane, há uma ambiguidade na salvação; nesse caso porque a leveza se deve à desistência total.

As práticas intertextuais como *marcação formal da historicidade*<sup>132</sup> são abordadas por Linda Hutcheon, com interesse particular na paródia como parte de uma poética do pós-modernismo.

---

<sup>129</sup> ELIOT, 1985: 29.

<sup>130</sup> 2000: 83.

<sup>131</sup> Dramaturga liminar: “‘Eu queria descobrir quão boa poeta posso ser, ao mesmo tempo em que escrevi algo que ainda era dramático’. Kane também disse que ela pretendia que a peça fosse ‘um experimento deliberado com forma, e linguagem, ritmo e música’” (SAUNDERS, 2002: 101).

<sup>132</sup> Para Junqueira, “A inclusão dessas citações e remissivas textuais poderá também ser explicada como um dos expedientes de que lançava mão o autor para corporificar ou atualizar a presença da tradição histórica e cultural”. (ELIOT, 1985: 30).

A paródia intertextual dos clássicos canônicos americanos e europeus é uma das formas de se apropriar da cultura dominante branca, masculina, classe média, heterossexual e eurocêntrica, e reformulá-la – com mudanças significativas. Ela não rejeita essa cultura, pois não pode fazê-lo. O pós-modernismo indica sua dependência com seu *uso* do cânone, mas revela sua rebelião com seu irônico *abuso* desse mesmo cânone. Conforme Said (1986) vem afirmando, existe uma relação de mútua interdependência das histórias dos dominados e dos dominadores.<sup>133</sup>

Para Laurent Jenny, “se a paródia é sempre intertextualidade, a intertextualidade não se reduz à paródia”<sup>134</sup>. Em *Ânsia*, entre outras características, destaca-se uma especificidade: “Certamente, o tom e o sentido dessa visão de teatro ‘experencial’ é bastante distinto da distância irônica característica da arte ou literatura percebida como pós-modernista”<sup>135</sup>.

Se, para Jenny, “a intertextualidade em sentido estrito não deixa de se prender com a crítica das fontes”, esse ato crítico não ocorre necessariamente pelo desafio à posição do sujeito enunciador, e sim, no caso de Kane em relação a Eliot, pela reorganização de sua enunciação. Para Jenny, assim como para Hutcheon, essa referenciação se torna desafiadora por operar o que aqui entendemos como roubo: “a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido”<sup>136</sup>.

Talvez o que caracterize a intertextualidade como uma prática pós-modernista seja justamente o destaque que lhe é dado na contemporaneidade. Não necessariamente por romper com o passado que referencia, mas por evidenciar a linguagem e colocar a textualidade em um lugar de destaque – o mundo é o conhecimento discursivo que temos dele. Assim, segundo Célia Arns de Miranda,

Intertextualidade e narratividade, ficção e história, aparência e realidade, literariedade e literalidade, o ser e o não ser, ao invés de serem contradições irreconciliáveis, tornam-se a *dialética conciliatória* da imanência do ser e da historicidade, tanto literária quanto mundana<sup>137</sup>.

<sup>133</sup> HUTCHEON, 1987, 170.

<sup>134</sup> JENNY, 1979: 11.

<sup>135</sup> WALLACE, 2011: 89.

<sup>136</sup> JENNY, 1979: 14. Será possível um ato crítico que canoniza sem sacralizar?

<sup>137</sup> MIRANDA, 2005: 144, grifo meu.

Sarah Kane remeteu antes a Shakespeare que a seus/suas contemporâneos/as, permitindo-se, por exemplo, rubricas que indicam a presença de animais no palco. Parece clichê para uma artista inglesa, mas não é. A autora busca nos clássicos a possibilidade de um teatro de extremos [como o título do livro de Graham Saunders]:

Minhas peças, eu espero, certamente existem dentro de uma tradição teatral. Não muitas pessoas concordariam com isso. E elas estão mais para um final extremo da tradição teatral, mas não são sobre outras peças. Não são sobre métodos de representação. Como um todo, são sobre amor. E sobre sobrevivência e sobre esperança. E para mim, essa é uma coisa extremamente diferente.<sup>138</sup>

Antes de a dramaturgia britânica se tornar autorreferente, fechada em si mesma a ponto de não compreender a influência de autores como Artaud e Fassbinder sobre Sarah Kane, foi o gênio de Ibsen que levou Eliot<sup>139</sup> a propor um teatro que conciliasse os ganhos do naturalismo do primeiro com um tratamento em verso. Mas seu teatro foi muito mais comedido em sua linguagem que a poesia:

Daí temos que uma mistura de prosa e verso na mesma peça é geralmente algo a ser evitado: cada transição torna a audiência consciente, com um sobressalto, do meio. Isso é, devemos dizer, justificável quando o autor deseja produzir esse sobressalto: ou seja, quando ele deseja transportar violentamente a audiência de um plano de realidade para outro.<sup>140</sup>

Tais mudanças, para Eliot, eram justificáveis para o público elisabetano. Mas sua geração teria a tarefa de inventar outra possibilidade para o teatro em verso, que tinha perdido a melhor parte do terreno para a prosa. Para isso, teria que criar uma forma de verso que comportasse todas as cenas e falas, com o mínimo possível de variação métrica – em prejuízo do ritmo.

Porque temos que acostumar nossas audiências ao verso até o ponto em que ela deixará de ser consciente dele; e introduzir diálogo em prosa resultaria apenas em desviar sua atenção da peça em si para o meio de sua expressão.<sup>141</sup>

---

<sup>138</sup> Para REBELLATO, 1998: 17.

<sup>139</sup> Tratado temporariamente como britânico, como ele mesmo por vezes fez.

<sup>140</sup> ELIOT, 1957: 73-4.

<sup>141</sup> Idem, 74. No caso de *Ânsia*, essa intercalação é fundamental para o ritmo da peça, bem como intervenções ditadas pelo gosto: pela alternância de citações da alta cultura e frases crípticas e da reconhecibilidade de frases que evocam lugares-comuns, como um descanso para a cabeça do público sem que haja interrupção no fluxo das palavras.



T. S. Eliot buscou arduamente uma linguagem em verso que pudesse expressar qualquer situação no palco, caracterizando suas diferenças em relação ao verso da poesia. O verso dramático deveria soar natural e comportar as falas mais comezinhas, sendo elástico o bastante para comportar também as mais sublimes. Embora ele trabalhasse com essa demarcação entre os gêneros, *The Waste Land* acabou se tornando um caso exemplar do borramento das fronteiras entre drama e poesia. Muito diferente de suas peças, o poema oferece variações abruptas e elipses<sup>142</sup> entre estrofes que trazem diferentes personagens, tons e humores. Ritmo. Ele se transformou, em 1996, num monólogo de várias vozes<sup>143</sup>. A atriz Fiona Shaw e a encenadora Deborah Warner não acrescentaram alterações ao poema para que pudesse se tornar um texto dramático. Tanto como Sarah Kane, que se apropriou das inovações formais do poema, elas compartilharam de uma intuição anunciada brilhantemente por Northrop Frye em 1963:

Quando Eliot fala de drama poético, parece pensar numa combinação ideal de enunciação pública e privada. Ele descreve esse gênero ideal eloquentemente, numa linguagem que antecipa os *Four Quartets*, quando diz que numa peça podemos ‘perceber um padrão escondido, atrás do padrão no qual as personagens se envolvem deliberadamente; o tipo de padrão que só percebemos em nossas próprias vidas em alguns raros momentos de inatenção e distanciamento, cochilando ao sol’ [“John Marston”, *Selected Essays* p. 232]. Podemos achar que nenhuma peça de Eliot realmente atinge esse ideal. Mas Eliot presume que o drama poético é sempre e necessariamente uma peça encenável. Essa pressuposição é condizente com sua visão de estratificação da cultura, mas mesmo assim pode ser questionada. Talvez *The Waste Land*, onde o encanto aparece aqui e ali de forma apropriada no meio da esqualidez e uma invisível presença divina assombra a miséria da Europa, esteja muito mais próximo do que Eliot quer dizer com drama poético, muito mais do que qualquer de suas peças.<sup>144</sup>

Pode-se pensar que qualquer texto levado à cena é texto dramático. Ou ainda, é um texto levado à cena. Essa definição difícil ganhou um termo em alemão: *Theatertext*<sup>145</sup>.

<sup>142</sup> O termo aqui é utilizado no sentido apresentado pela crítica eliotiana, de uma lacuna ou corte brusco na edição do texto – em grande parte, responsabilidade de Pound, que riscou partes inteiras do original. Para o Dicionário Eletrônico Houaiss, a acepção mais aproximada é “num enunciado, supressão de um termo que pode ser facilmente subentendido pelo contexto linguístico ou pela situação”. Para Laurent Jenny, elipse seria a “repetição truncada dum texto ou dum arquitexto” (1979: 39).

<sup>143</sup> Não se encontram registros de um possível impacto dessa encenação sobre a obra de Kane, que exerceu eventualmente a crítica teatral e não se furtava a mencionar suas referências, ainda que não usasse notas. A leitura em voz alta por Eliot para o poema também sugere várias vozes. Disponível em: <[www.youtube.com/watch?v=3tqK5zQlCDQ](http://www.youtube.com/watch?v=3tqK5zQlCDQ)>

<sup>144</sup> FRYE, 1998: 48.

<sup>145</sup> Encontrado em Voigts-Virchow, 2011: 197.

\*

As citações em *Ânsia* dizem respeito a uma proposta para a dramaturgia. Isso passa pela constituição das personagens, que, formadas apenas pela fala, são apenas os textos que enunciam. “Com tais fragmentos foi que escorei minhas ruínas”, Junqueira traduz Eliot. Se há, como o primeiro afirma, uma estética do fragmento em Eliot, ela é também uma das estratégias da constituição das vozes **C**, **B**, **A** e **M**, a da enunciação como um ato de memória de um “eu” fragmentado. Vozes feitas de terra desolada serão, a despeito da ausência de notas de rodapé no palco, reconhecidas por parte do público britânico, devido à constituição do cânone no sistema educacional. Esse cânone, mais uma vez, não é questionado, apenas esgarçado, assim como todos os esboços que poderiam oferecer um vetor narrativo para a peça.

A abordagem de realidade de David Shields que, ao afirmar que um texto pode ser apropriado exatamente como um fato biográfico, coloca os artefatos culturais na mesma esfera dos fatos “verdadeiros”, traz implicações interessantes a essa perspectiva, dada a particularidade das vozes da peça, que, na ausência de indicações narrativas, de profissão, de posição social, são de fato constituídas por esses fragmentos textuais. Voltando a Featherstone:

Eu conheço *The Waste Land* bem o suficiente porque estudei o texto para o A Level. E Sarah o estudou no mesmo grau de detalhe, e esse é um dos poemas que, se você estuda nesse nível, o significado dos versos se torna como uma parte de você. [...] O que é interessante sobre *The Waste Land* é que os temas são tão intrínsecos que você não tem que voltar a ele para compreender *Crave*.<sup>146</sup>

Frye aponta o procedimento de eco / citação / roubo de textos consagrados por Eliot como um dos motivos para seus poemas ecoarem na mente de suas leitoras.

Talvez o aspecto ecoico de sua poesia nos forneça uma pequena chave para a sua adesividade mnemônica.

Uma certa quantia de empréstimos deve ser voluntária: mas o processo criativo principal é involuntário, ou, ao menos, aplicado a algo que não depende de nossa vontade, como pescar um peixe. O poeta não tem a mínima ideia daquilo que quer dizer até que tenha achado as palavras de seu poema, e “quando você acha as palavras, a ‘coisa’ para a qual as palavras tiveram de ser achadas desaparece, sendo substituída

---

<sup>146</sup> Entrevistada por SAUNDERS, 2002: 129.

pelo poema”. O que o poeta tem no começo é um tipo de ritmo ou de movimento que se torna manifesto em palavras e “pode fazer nascer a ideia e a imagem”.<sup>147</sup>

Esse método de pescaria e escrita a partir do ritmo, que Eliot sugere para a poesia, foi de outra maneira utilizado por Kane<sup>148</sup> para boa parte das falas em *Ânsia*. Um dos engajamentos mais característicos da autora nas práticas pós-modernistas, e que pode definir *Ânsia* como uma peça experimental, é o trânsito pelas fronteiras entre gêneros literários.

O importante debate contemporâneo sobre as margens e as fronteiras das convenções sociais e artísticas (ver Culler 1983, 1984) é também o resultado de uma transgressão tipicamente pós-moderna em relação aos limites aceitos de antemão: os limites de determinadas artes, dos gêneros ou da arte em si.<sup>149</sup>

Seu universo de referências formais abarca experiências da escrita poética. Assim também, mais do que escrever teatro em verso, a autora buscou escrever drama como poesia.

## 8.1 Alusão no ritmo

Identifiquemos, então, algumas possibilidades de roubo, como uma possível categorização. Vamos partir daquela efetuada por Gerard Genette, conforme descrita por Robert Stam, que considera a intertextualidade um tipo de transtextualidade – um termo que considera mais inclusivo, por permitir também a análise de paratextos, entre outros.

Os dois procedimentos de Sarah Kane em relação a T. S. Eliot, citação verbal e citação rítmica, podem ser entendidos como alusão, nos termos de Eliot, ou roubo,

---

<sup>147</sup> FRYE, 1998: 35. As citações são de ELIOT, “The Three Voices of Poetry” p. 97-98 e “The Music of Poetry” p. 38, em *On Poetry and Poets*.

<sup>148</sup> O ritmo foi determinante para a escrita também *a posteriori*, nos ensaios, que no caso do drama ainda são um *a priori*. Depois de ouvir o elenco, Kane reescreveu algumas falas: “Às vezes, é só quando você ouve as vozes dizerem as palavras que você sabe se essas estão certas ou não” (em entrevista a Thielemans citada por RANC, 2002). Numa via de mão dupla, Kane, via Featherstone, orquestrou as vozes dos atores, e suas vozes influenciaram sua composição.

<sup>149</sup> HUTCHEON, 1987: 26.

também em seus termos. Eles cabem naquilo que, para Genette, é uma subcategoria da transtextualidade: a intertextualidade, ou “efeito de co-presença de dois textos”:

Frequentemente o intertexto não está explícito mas é, mais precisamente, as referências a conhecimentos anteriores que são assumidamente conhecidos. Isso é verdade especialmente para textos geradores de cultura como as bíblias judia e cristã<sup>150</sup>.

É necessário subcategorizar a subcategoria genettiana para entendermos as práticas utilizadas por autor e autora na construção de seus textos. O procedimento intertextual mais simples é a citação / alusão – uma citação de um trecho, ou mesmo uma palavra, que traz consigo todo o universo de uma obra. A transtextualidade também pode acontecer de forma mais polida pela citação em uma epígrafe – paratexto –, que jamais será considerada plágio. É uma de que Eliot lança mão, citando um trecho do *Satíricon*, de Petrônio, em latim (as personagens falam grego), na abertura de *The Waste Land*, aqui traduzida em nota de Ivan Junqueira:

Pois, com meus próprios olhos, vi em Cuma a Sibila suspensa dentro de uma ampola, e, quando as crianças lhe diziam: ‘Sibila, o que queres?’, ela respondia: “Quero morrer”.<sup>151</sup>

O diálogo entre Sibila e as crianças é replicado em *Ânsia*, ganhando um desdobramento que integra essa citação ao famoso bife hamletiano:

- A** O que você quer?
- C** Morrer.
- B** Dormir.
- M** Mais nada. (v. II, p. 8)

Aqui entramos em um domínio em que a citação foi incorporada à obra, e não mais aparece como um paratexto. O dado mais interessante é que a Sibila aparece aqui já eliotizada: sua fala é, entre quaisquer outras possíveis, a escolhida por Eliot para a abertura do poema em que, segundo Sarah Kane na entrevista a Rebellato, sua peça é inspirada. Ladrão que rouba ladrão. A primeira referência a ser ligada às falas de **A**, **C** e **B** acima não é *Satíricon*, mas *The Waste Land*.

---

<sup>150</sup> STAM, 2006: 28

<sup>151</sup> ELIOT, 1985: 137

No processo de incorporação à peça, porém, o “primeiro sentido” das falas não está na remissão a suas fontes literárias, e sim ao contexto em que se dá o diálogo. Ou seja, o que conta é, em primeiro lugar, que **C** quer morrer. **B** quer dormir. E, mais importante, as falas de **C**, **B** e **M** podem ser entendidas como um único fluxo, de uma única subjetividade, ou como pensamentos quebrados de pessoas isoladas. A ausência de indicações multiplica as possibilidades de enunciação/recepção do texto. O trecho abaixo, de *The Waste Land*, também se dá na ausência de uma explicação, seja ela uma rubrica ou outra forma de identificação, para sabermos de quem são as vozes a seguir:

Quando o marido de Lil deu baixa, eu disse  
– Não sabia então medir minhas palavras, eu mesmo disse a ela  
DEPRESSA POR FAVOR É TARDE  
Agora que Alberto está para voltar, vê se te cuida um pouco,[...]  
Para ajeitar esses teus dentes. Foi isso o que ele fez, eu estava lá  
Arranca logo todos eles, Lil, e põe na boca uma dentadura decente.<sup>152</sup>

O “eu mesmo”, na minha leitura, é uma mulher (não há, porém, marcação de gênero nessa fala, tendo cabido a Ivan Junqueira escolher como flexionou o adjetivo). Sua fala é interrompida pelo dono do bar que avisa estar na hora de fechar, sem que essa fala seja contextualizada. Ela se repete com mais frequência no final dessa seção do poema, conduzindo ao seu encerramento, quando todo mundo dá boa-noite, ecoando Ofélia.

**B** Mas meu pai sim. Esmigalhou o nariz numa batida de carro quando tinha dezoito anos. E eu fiquei com isso. Geneticamente impossível, mas taí. A gente passa essas informações mais rápido do que pensa e de jeitos que não parecem possíveis.  
**C** Se eu fosse  
Se eu  
Se eu fosse  
**M** VAMOS LOGO, POR FAVOR, ESTÁ NA HORA.<sup>153</sup>  
**B** E você não acha que uma criança concebida num estupro vai sofrer?  
**C** Mas é como é.  
**M** Você acha que eu vou te estuprar? (v. II, p. 12)

Aqui, a interrupção de **M** também se refere a seu desejo de engravidar imediatamente e a seus esforços para cooptar **B** para a empresa. Podemos lembrar Eliot e conectar as duas urgências, ou nos ater à peça. No entanto, *The Waste Land* faz parte do universo interno da peça. Para Jenny:

<sup>152</sup> ELIOT, 1985: 147-8

<sup>153</sup> É a fala do barman expulsando a clientela na segunda seção de *The Waste Land*.

Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático ‘deslocado’ e originário duma sintagmática esquecida. Na realidade, a alternativa apenas se apresenta aos olhos do analista. É em simultâneo que estes dois processos operam na leitura – e na palavra – intertextual, semeando o texto de bifurcações que lhe abrem, aos poucos, o espaço semântico.<sup>154</sup>

Disso resulta um enriquecimento do texto, que não exclusivamente denota, mas conota: traz o universo do texto-origem de maneira implícita (os “contextos escondidos”, diz Ricoeur, que percorrem toda uma margem do não dito<sup>155</sup>). Vejamos uma alusão que não faz referência direta aos termos usados no poema, mas a uma sensação:

Quem é o outro que sempre anda a teu lado?  
Quando somo, somos dois apenas, lado a lado,  
Mas se ergo os olhos e diviso a branca estrada  
Há sempre um outro que a teu lado vaga  
A esgueirar-se envolto sob um manto escuro, encapuzado  
Não sei se de homem ou de mulher se trata  
– Mas quem é esse que te segue do outro lado?<sup>156</sup>

- M** Quando ele é generoso, doce, querido e feliz, eu sei que está tendo um caso.  
**C** Ele acha que a gente é burra, ele acha que a gente não sabe.  
**M** Uma terceira pessoa em minha cama cujo rosto me escapa. (v. II, p. 31)

Tirésias, ou a voz lírica em *The Waste Land*, faz referência ao relato de viagem de uma expedição à Antártica, em que “se conta que os exploradores, já ao fim de suas forças, eram constantemente assaltados pela ilusão de que havia um membro a mais que não podiam na verdade contar”<sup>157</sup>. Já a fala de **M** se refere, na minha percepção mais imediata, a uma suposta amante de seu marido. Esse é um momento em que, segundo Oliveira (2008), **M** e **C**, as vozes femininas, fazem uma aliança da qual **B**, mais indefeso, se defende, enquanto **A** se justifica.

---

<sup>154</sup> JENNY, 1979: 21.

<sup>155</sup> RICOEUR, 2011: 52.

<sup>156</sup> ELIOT, 1985: 163.

<sup>157</sup> ELIOT, 1985: 173.

Outro tipo de alusão mais complicada que aparece em *Ânsia* é a que chamamos aqui de citação rítmica. Ela não se refere apenas ao universo de um texto, mas é uma apropriação do ritmo da fala:

**A** A vida acontece.  
**B** Como flores,  
**C** Como o sol,  
**A** Como o anoitecer.  
**C** Um recuo,  
**B** Não um avanço.

Esse trecho, a partir de uma sugestão do crítico Michael Billington, teve sua origem identificada por Saunders em Beckett:

[**ESTRAGON**: Todas as vozes mortas.]  
**VLADIMIR**: Elas fazem um barulho como asas.  
**ESTRAGON**: Como folhas.  
**VLADIMIR**: Como areia.  
**ESTRAGON**: Como folhas.  
*Silêncio.*  
**VLADIMIR**: Elas falam todas juntas.  
[**ESTRAGON**: Cada qual para si mesma.]<sup>158</sup>

Encontramos aí um esboço estrutural em *Ânsia*, pois não é apenas o ritmo da fala, mas seu ensejo, que faz referência ao texto de Beckett. Doze páginas antes, “**A**: O grito de um narciso” anuncia a progressão que levará ao diálogo acima. Na primeira encenação de *Ânsia*, narcisos brotavam em cena. Sete páginas depois desse grito, no meio do caminho até o diálogo citado, as vozes se intercalam em curtos gritos de uma sílaba. Em *Esperando Godot*, quando o segundo ato se inicia, a árvore seca ao fundo do palco fez nascer umas poucas folhas. Essas folhas só serão vistas por Estragon.

Uma possibilidade de conceitualização desse tipo de citação é a tradução ou transposição (Kranz *apud* Clüver) intersemiótica, embora, a princípio, ela se refira apenas a empréstimos de recursos de uma modalidade artística para outra (ou seja, não entre dois dramas). Um exemplo é o modo como Eliot “traduziu” diagramaticamente recursos da música, como a recorrência temática e o desenvolvimento de um mesmo tema por diferentes seções de instrumentos. Claus Clüver observa que essa é uma tradução que não substitui o original:

---

<sup>158</sup> BECKETT, 2006: 58.

Ilustrações de livros não são normalmente separadas dos textos a que se referem; se forem recebidas como traduções, então é óbvio que a função a elas atribuída não pode ser igual à substituição de um texto verbal por um equivalente em língua diferente.<sup>159</sup>

Outra abordagem possível desse procedimento, descrita por Steiner, é também relacionada à tradução:

A terceira classe é aquela da imitação, da recriação, da variação, do paralelo interpretativo. Ela cobre uma área ampla e difusa, que se estende das transposições do original para um idioma mais acessível até os ecos mais livres, talvez apenas alusivos ou paródicos. De acordo com a perspectiva moderna, a categoria da *imitatio* pode legitimamente incluir as relações de Pound com Propércio e mesmo aquelas de Joyce com Homero.<sup>160</sup>

O procedimento de citação rítmica pode ser, portanto, entendido como uma tradução – e a tradução como uma incorporação do universo alheio, um plágio emocional. A partir de *The Waste Land*, essa relação se dá de maneira mais difusa:

A Livra minha alma da espada.  
B Eu acordo logo que sonho,  
M Sozinhx.  
A Que excede todo o entendimento. (v. II, p. 48)

“Livra minha alma da espada” é uma frase construída com elementos de Ezequiel 33:5, embora, seguindo as versões brasileiras, a tradução tivesse de estar relacionada com salvar a vida.

Que excede todo o entendimento: Filipenses 4:7: “the peace of God/ **which passeth all understanding**”. É como Eliot traduz os versos finais de *The Waste Land*, do sânscrito Shantih, Shantih, Shantih. Mais do que uma apropriação, Eliot efetuou uma cristianização, no contexto conflituoso do que Said chamou de Renascimento Oriental. A referência de Kane é dupla, à nota de Eliot e ao trecho bíblico, e diz respeito não só à paz de Deus (que excede toda compreensão, bem próxima da desistência final de qualquer tipo de luta por parte das personagens) como ao ritmo do poema eliotiano – uma indicação de que estamos chegando ao final.

Outras referências do sânscrito chegaram em *Ânsia* já eliotizadas: “give, emphatize, control”, tradução para Datta, Dayadhvam, Damyata, aparecem como uma fala seca de M. É M a personagem que se constitui, em parte, do Tirésias de *The Waste*

<sup>159</sup> CLÜVER, 2006: 110;

<sup>160</sup> STEINER, 2008: 275-6.



*Land*, ao mesmo tempo a voz portadora das falas mais místicas, a mais propensa à autoajuda<sup>161</sup>. Ela infiltra todas essas referências discursivas em seu universo próprio, promovendo uma, se esse termo for possível, kaneização do universo eliotiano.

Essa complexidade de procedimentos intertextuais interfere em qualquer operação tradutória, que precisa negociar literariamente, linha a linha, com vários originais [tornados] simultâneos. Como explico adiante, embora não cite na peça a tradução conhecida da *Terra desolada* – como faço aqui – tentei nunca perder suas vozes de vista enquanto priorizava as de **C**, **B**, **M** e **A**.

## 8.2 Ecos da poesia no drama

O conteúdo de uma obra é como que um fragmento do acontecimento único e aberto da existência, isolado e libertado pela forma, da responsabilidade ante o acontecimento futuro, e, portanto, tranqüilo, autônomo, acabado no seu todo, tendo absorvido a natureza isolada na sua tranqüilidade e na sua auto-suficiência.<sup>162</sup>

*Ânsia*, a única das peças de Sarah Kane que não é dividida em atos nem cenas, começa bruscamente, e deixa um sentimento de incompletude. Desejamos da obra de arte que tenha autossuficiência, mas haverá intertextualidade, a não ser que o público não tenha nenhum contato com o Ocidente: os versos bíblicos, por exemplo, remetem a um universo ao mesmo tempo interno e anterior à peça. O conteúdo, aí, em vez de ser isolado e libertado pela forma, é problematizado por ela. E a forma dramática é problematizada em suas conexões com a poesia.

As conexões entre *The Waste Land* e *Ânsia* ultrapassam aquela entre duas obras, e são uma negociação entre dois gêneros literários. Um poema transgênero, que nasceu poesia e foi lido como dramaturgia, e uma dramaturgia andrógina, que referencia e pertence, de maneira marginal, também à tradição poética.

---

<sup>161</sup> Daí me pareceu apropriado o uso do infinitivo para os verbos ditos por M, que poderiam ser traduzidos também no imperativo.

<sup>162</sup> BAKHTIN, 1988: 60.

“Será possível dizer que um texto entra em relação intertextual com um gênero?”, pergunta Jenny:

Observar-se-á que isso seria misturar desajeitadamente estruturas dependentes do código e estruturas dependentes da sua realização. Mas esta distinção parece dificilmente sustentável quando, como no caso do gênero, o código impõe a si mesmo como limites a prescrição um certo número de estruturas a realizar – estruturas que são igualmente semânticas e formais e que formam assim uma espécie de *arquitexto*. Os arquétipos do gênero, por mais abstratos que sejam, constituem ainda assim estruturas textuais, sempre presentes no espírito daquele que escreve.<sup>163</sup>

E se o arqui-, de arquitexto, estiver, como uma leitura audaciosa de Frye sugere, mais no modo de apresentação do texto para um público do que apenas na forma como foi escrito? Segundo Aaltonen, “A linha mestra geral é de que se um texto é usado como texto dramático, ele será um texto dramático, e se ele é usado em cena, é um elemento do sistema teatral” (2000: 36). Observamos que *The Waste Land* tem sido representado, a despeito de ter sido escrito como um poema. Para observar em que medida grande parte de sua significação se localiza na fronteira, temos que reconhecer a existência de um lugar onde a poesia e o drama possam se tocar.

Embora *Ânsia* utilize recursos do gênero lírico, a indispensabilidade da presença da audiência corresponde ao princípio de apresentação do drama. A possibilidade aberta pelo conceito de princípio de apresentação é o de estabelecer diálogos com a tradição do gênero referido pelo/a autor/a analisado, pensando nas convenções a que o texto se refere – nesse caso, tanto a convenções da poesia como da dramaturgia. O conceito de arquitexto, ao tratar o gênero como um arquétipo, se aparenta a essa noção de Northrop Frye.

Esse arquétipo é definido pelos textos anteriores. Se o que define a diferença entre um poema e uma peça é a relação com o público, os dois gêneros têm regras internas, convencionadas pela tradição. Assim, as “maiores dificuldades para se traduzir um poema em uma outra língua não se originam no nível linguístico, mas nos códigos e convenções que constituem o sistema literário que o produziu e determina sua recepção”.<sup>164</sup> Da mesma forma, muito das críticas que Sarah Kane sofreu ao longo de sua trajetória se deveram à desobediência às tradições recentes do teatro britânico. Ao se

---

<sup>163</sup> JENNY, 1979: 17.

<sup>164</sup> CLÜVER, 2006: 114.

apropriar de *The Waste Land*, foi acusada de filiação literária desajeitada<sup>165</sup>, como se a referência ao cânone constituísse uma espécie de arrivismo, e a poesia fosse superior, com o direito de ser mais experimental, mais “difícil” que o drama.

Entendemos que, a partir do roubo, esses elementos poéticos passam a ser dramáticos. O drama está pronto para receber novas convenções. Tendo, portanto, se apossado da elipse e do universo referencial da poesia de vanguarda, não deve mais prestar contas de suas referências. Esperamos, a partir disso, iniciar um pequeno passo para uma nova compreensão da dramaturgia contemporânea.

## 9. ESTRATÉGIAS DA PEÇA DE CÂMARA; SEUS EFEITOS NA TRADUÇÃO

Um exemplo ainda mais específico de “ressonância”, a influência da obra de Strindberg sobre a de Sarah Kane é visível em suas primeiras três peças, em que o cenário é um elemento significador. Mas, no que diz respeito à maneira de escrever as falas, é possível estender a comparação de *A sonata dos espectros*, de Strindberg, com *Ânsia*, a quarta peça.

Partindo da analogia musical, comum na crítica do autor, uma peça de câmara remete ao ritmo da frase em suas alterações e repetições, e no reflexo semântico de uma fala na outra. No caso de *Ânsia*, os dois elementos são importantes e foram considerados nesta tradução. Muitas vezes, porém, tendo que escolher entre o primeiro e o segundo, priorizei a lógica do discurso para, a partir daí, sonorizar a enunciação. Tentando evitar pensar binariamente, encontro porém aqui uma distinção entre música da frase e música da peça inteira. Uma é composta pela outra. O que ocorreu no processo da tradução foi ter que escolher entre deixar uma frase com menos palavras, para soar mais definitiva, ou dentro de uma métrica, ou manter as palavras que aparecem em outras falas da peça.

Escolhi manter as palavras, pensando no público que vai ouvir: ouvir o ritmo da peça inteira, uma possibilidade de fazer ou criar conexões já a partir do que é explicitado, é um elemento constituinte do original que me pareceu importante manter, uma negociação com as testemunhas que assistem ao teatro se desenrolar no tempo

---

<sup>165</sup> Cf. SIERZ, 2003.

arbitrário e sem voltas fornecido por esse gênero de apresentação. É a partir daí que o ritmo da frase é trabalhado.

Em Strindberg, essas idas e vindas são comparadas aos padrões associativos dos sonhos. Em Kane, são comparadas por Ângela Francisca de Oliveira a um fluxo de consciência que tem o público como agente – possibilidade de leitura que oferece para a montagem da 3 de Sangue:

Aliadas às palavras da autora, estão as canções do Radiohead, a encenação proposta pelo diretor, as qualidades corporais dos atores e a atividade de todos os demais participantes da produção do espetáculo, que efetivam a convergência informacional e *produzem o fluxo não centrado em uma consciência, mas à espera de uma consciência*. Há a voz da autora, dos atores, do encenador, de todos os envolvidos na produção da cena no fluxo apresentado. Há vozes que se mesclam e confirmam sua expressão, que, na experiência compartilhada, conta com a participação do público na recepção do espetáculo, na construção do sentido. É a rede intersubjetiva do evento teatral que dá configuração ampla ao fluxo. Assim como, na pós-modernidade, o sujeito se perde em função do nós, em função de uma existência mais plural – o fluxo deixa de estar centrado em uma única voz e se amplia para o coletivo. A consciência, que está em suspenso e não se configura como parte de uma subjetividade na cena, pode ser identificada como processo que se estabelece no evento, do qual o espectador participa de forma extremamente crucial. Se não há enredo, personagem, discurso uno, quem acaba por garantir alguma unidade e dar subjetividade ao fluxo é justamente o público que, em última instância, diante das informações lançadas, constrói a associação de ideias.<sup>166</sup>

Esse encontro das vozes de **A**, **B**, **C** e **M** com nossa consciência, nas diversas instâncias da interpretação, pode ser comparado a um ato tradutório.

## 10. QUESTÕES SOBRE A TRADUÇÃO DESTE TEATRO

Tinha uma palavra – um simples ‘não’. A gente discutiu e descobriu cinco interpretações possíveis para ela, daí a gente se voltou para a dramaturga e perguntou: ‘então, qual delas?’ E ela disse: ‘todas elas, faça elas todas.’<sup>167</sup>

<sup>166</sup> OLIVEIRA: 2009, 96-97, grifo meu.

<sup>167</sup> Daniel Evans, ator, sobre a primeira montagem de *Cleansed*. Em SAUNDERS, 2002: 169.

A partir da possibilidade de tradução dentro de uma mesma língua, George Steiner compara qualquer ato de comunicação a um ato tradutório. Esse cruzamento se dá nos mesmos pontos em que a palavra “intérprete” pode abarcar uma série de receptores/as da dramaturgia: “leitor, ator, editor são tradutores de eventos linguísticos fora de sua época”.<sup>168</sup>

Embora Steiner estivesse falando especificamente de uma interpretação diacrônica, acredito que esse raciocínio abarca relações importantes estabelecidas pela dramaturgia de Kane. *Ânsia*, um inventário do século de Sarah Kane, é também uma obra derivativa, que interpreta pelo recurso à montagem, e usa traduções interlinguais, como as citações de literatura francesa, lidas em tradução inglesa pela autora, e sua transposição de uma fala de *A terra desolada*, originalmente em inglês, para o alemão.

Mas a tradução não se dá sem algum tipo de interpretação, e vice-versa. No dizer de Steiner: “Assim, um ser humano realiza um ato de tradução, no sentido completo da palavra, quando recebe uma mensagem verbal de qualquer outro ser humano.”<sup>169</sup> Mas se exige que essa interpretação não seja uma simples transcrição de sentido, ou

(...) um ato mental consciente que ilustra um certo código, certas 'regras' de interpretação. Dirigida à arte, interpretação significa pinçar um conjunto de elementos (o X, o Y, o Z e assim por diante) do trabalho todo. A tarefa de interpretar é virtualmente de tradução. Quem interpreta diz: Olha, você não está vendo que X na verdade é – ou na verdade significa – A? Que Y na verdade é B? Que Z é na verdade C?”<sup>170</sup>

A interpretação de texto tem, como seu enunciado escolar mais comum, a proposta: “escreva com suas próprias palavras”, possibilidade que Sarah Kane negou, ao escrever com palavras alheias, ao impedir a substituição das palavras pelo elenco.

\*

Em 2010, a revista *Olhares* trouxe o dossiê *O trabalho da tradução no teatro*, propondo uma reflexão às mais reconhecidas vozes da tradução teatral do Sudeste do Brasil. O primeiro texto, *A tradução no teatro*, de Barbara Heliodora, apresenta uma dificuldade geral, inerente ao gênero dramático e à colonização:

---

<sup>168</sup> STEINER, 2005: 53.

<sup>169</sup> STEINER, 2005: 71.

<sup>170</sup> SONTAG, 1966: 5.

(...) porém, quando chegamos ao teatro, tudo isso é acrescido de uma nova e imensa dificuldade, que é a de se traduzir, a partir de um texto impresso, o que foi criado para ser dito, para a língua alvo falada. Podemos sugerir algo da dimensão desse obstáculo lembrando os problemas que a dramaturgia brasileira enfrentou até data razoavelmente recente, quando éramos informados que podíamos falar “errado”, ou seja, como se fala no Brasil, mas escrever sempre “certo”, ou seja, como se fala em Portugal<sup>171</sup>.

Embora a resposta a esse problema não seja uma unanimidade, há uma recorrência:

Por outro lado, há para mim pelo menos uma certeza absoluta: o texto a ser traduzido tem vida própria, é verdade, mas seu sentido fundamental é o de que ele será falado e, portanto, *terá de contemplar uma coloquialidade* da qual o tradutor literário pode eventualmente prescindir, mas não o tradutor dramático<sup>172</sup>.

Teatro é língua falada, não língua escrita. O diálogo tem de soar natural na boca do ator. Não pode soar caprichado, correto “como se escreve”. Não pode constituir uma barreira para a fruição da imagem, da potência dramática, por parte do espectador.

(...)

Em se tratando do texto teatral, soar “natural” não quer dizer soar naturalista. Quer dizer que o texto não pode parar no ouvido. Ele *tem de ser veículo*, não meta de chegada. Como tradutor, não posso produzir um texto que deixe o espectador extasiado com meu talento, a ponto de racionalizar e perder o envolvimento do drama<sup>173</sup>.

Assim como T.S. Eliot, esses tradutores evitam chamar a atenção sobre a linguagem no drama. A diferença é que Eliot impõe essa regra a seu próprio trabalho, seja ele bem-sucedido ou não. No caso da tradução, o desejo de realizá-la aqui parte do projeto dramático de Sarah Kane, que envolve crescentemente a atenção sobre a linguagem. De modo que não pode haver uma regra apriorística sobre como um texto se fala no palco quando se está lidando com esse tipo de dramaturgia.

A variedade de fontes do texto gera uma variação interna na peça. Sem dar conta de abarcar as particularidades de todos os autores e as poucas autoras citadas em cada fragmento, nos pedaços de frases, já que a estrutura da peça era a preocupação central, mas também sem querer uniformizar o texto, me concentrei em quatro registros:

- “bíblico”. Citações dos *Cânticos* e do *Livro de Jó* ecoam em falas de C, para as quais mantive tempos e concordâncias verbais coloquiais, mas as palavras encontradas

<sup>171</sup> HELIODORA, 2010: 52.

<sup>172</sup> RENAUX, 2010: 55, grifo meu.

<sup>173</sup> SIQUEIRA, 2010: 58, grifo meu.

nas traduções bíblicas, como “entranhas”. Em outros momentos, foi justamente no tempo e na pessoa que me concentrei (“não te matarás”);

- norma culta literária, que não segue as mesmas exigências de correção gramatical da norma culta jornalística, mas que é um “bom português”, como o de Drummond. Roland Barthes é um bom exemplo;

- norma coloquial literária, seguindo tendências audíveis na fala cotidiana e em Beckett, *Blasted*, autoajuda religiosa e publicitária;

- escrita em verso, com recursos como ritmo marcado, palavras que o dicionário anota como “literárias”, aliteração ou rimas, como em letras de *heavy metal* e vários trechos escritos pela própria autora entre os fragmentos.

*The Waste Land*, mais uma vez, está na mesma situação de *Ânsia*; as escolhas dependem do trecho (re)citado – de canções infantis a Virgílio a uma conversa no bar, tudo é apreendido em seu vocabulário de origem pelo radar de Tirésias e lido “em vozes diferentes”.

Digo “norma” coloquial literária a partir da experiência em um contexto, em meus anos de formação, em que falar uma palavra difícil (como “pedante”) gera sanções imediatas. Muitas vezes me corriji a tempo de não falar um “duzentos gramas” no lugar de “duzentas grama”, sem perceber que estava me referindo à fala literária de Dalton Trevisan quando abdicava da de Machado de Assis. Então a questão não é, nas citações literárias, assumir um “tom literário”, e no que se parece mais a diálogo teatral assumir um “tom coloquial”, pois tudo isso depende de a que literatura estamos nos reportando.<sup>174</sup> É também possível notar que entre as duas normas, a culta e a coloquial, não há uma barreira, mas um *continuum*, sendo que algumas falas podem transgredir a gramática e apresentar um vocabulário culto.

Ao mesmo tempo, a economia de sílabas é uma constante no texto, o que gera dificuldade para os momentos coloquiais<sup>175</sup>. Um sujeito oculto, que no original é fala

---

<sup>174</sup> Hoje, quando ouço um piloto de avião titubear como se estivesse experimentando o calor com o dedo para fora da janela: “daqui a... meia hora vamos aterrissar... em Curitiba. A temperatura lá está... cerca de... 3°C” tenho certeza de que essa naturalidade imita a arte de um ator de novela.

<sup>175</sup> Sobre a concisão na escrita da autora, é preciso dizer que ela sugeriu para esta tradução alguns procedimentos que estão em conflito com a oralidade, tal como entendida no diálogo contemporâneo (que não chega a existir na peça). Evitei formas verbais compostas para economizar palavras, suprimi artigos e usei sujeitos ocultos para compensar outros cortes que não poderiam ser feitos na tradução, como os conectores subentendidos pela ordem das frases no original. Em português as flexões dão conta de

“das ruas”, na tradução vira norma culta. No final, não estabeleci para a peça inteira uma escolha entre essa economia e o tom coloquial, mas conforme lia o texto em voz alta. O contexto da primeira ocorrência de um fragmento é determinante para a maneira como ele será repetido depois.

Um dos primeiros procedimentos desta tradução, antes de qualquer elaboração dramática do texto, foi a transcrição em nota das citações identificadas na peça por Saunders (2002) e no fórum sobre Sarah Kane no site de Iain Fisher, além de algumas que identifiquei (principalmente da Bíblia). Traduzidas, algumas notas já ficavam deslocadas no corpo da página.

O fato de eu ter preferido, para poder tratar com cuidado o metro das frases no drama e manter as repetições de palavras, traduzir as frases citadas em vez de recorrer às traduções brasileiras de maior destaque (por exemplo, os trechos de *Terra Desolada* não são os da versão de Ivan Junqueira) já diminuía o apelo da referência junto ao público. Digamos que quem conhece o poema na versão de Junqueira talvez não possa identificar imediatamente as frases em minha tradução, como o “está na hora” que ouvirá em vez de “é tarde”. Embora menos enxuta, com a primeira frase não se corre o risco de antecipar algumas coisas no desenvolvimento da peça.

Ou, se em vez de “Que façais o que desejardes há de ser toda a lei”<sup>176</sup> fosse dito “Faz o que tu queres, pois é tudo da lei”, a conexão seria imediata. Priorizei o tom de palavra sagrada que me sugere o original, perdi uma frase que seria reconhecida sem esforço, talvez levando a outras na mente do público, e com isso o efeito de dupla interrupção – do discurso de A e da canção na mente de suas testemunhas. Isso mostra que, na prática, as interrelações de linguagem estabelecidas no corpo da peça foram tratadas com maior importância que as citações. O surgimento do satanista Aleister Crowley e a aceleração das citações bíblicas são concomitantes em *Ânsia*.

Conforme a tradução foi ganhando em elaboração do texto, foi perdendo as notas<sup>177</sup>. Primeiro, aquelas menos prováveis, referentes às alusões, que tanto podem

---

identificar o sujeito. Sua supressão não é um procedimento comum em *Ânsia*, mas sim em *Blasted*, peça construída com diálogo direto, em que sabemos, só com o verbo, a quem ele pertence.

<sup>176</sup> V. II p. 49. Por outro lado, “Que faças o que desejares, eis que esse será o corpo da lei” causaria um estranhamento indesejado numa parte do público com relação à tradução, já que a frase, mesmo na versão original, é bem conhecida. Há um limite na liberdade com a tradução dessas referências, que é externo ao nosso desejo.

<sup>177</sup> Isso, no final das contas, evoca a decisão da autora de não fazer as notas, porque “ou eu explico tudo, o que significa entrar profundamente em detalhes da minha vida pessoal, o que eu de fato não queria fazer,



significar uma coisa quanto outra completamente inesperada. Por exemplo, eu havia relacionado “um balão de leite” “uma bolha de sangue” ao poema *Messaline*, de Crowley, autor que li esparsamente em função de Sarah Kane – ou seja, procurando ecos de Sarah Kane em sua obra, ainda que o processo de apropriação tenha se dado em sentido contrário. Mas a referência a uma teta que rega sangue, e não leite, mais provavelmente fará nosso público lembrar uma imagem do *Navio Negroiro*.

Esse é um domínio em que entramos acidentalmente. Decidi, porém, não me aproveitar de referências brasileiras, evitando algumas citações que cairiam bem – ainda que desfizessem os vínculos de repetição de palavras –, porque entendi que ou deveria fazer isso no trabalho inteiro, construindo a peça a partir de citações, como o original, ou então deveria limá-las de onde fosse possível. Embora acolhê-las, porque surgirão junto com seu público de maneiras que não julgamos possíveis, seja uma possibilidade aberta por um texto feito de citações, optei por evitá-las. Sendo essa uma dramaturgia de uma língua e uma cultura dominantes, e sendo os procedimentos de montagem e colagem construídos na peça a partir de referências dessa mesma cultura (Beckett e Eliot), abrasileirar “informações” a partir das falas originais seria um procedimento mais próximo do padre Anchieta monoteizando Tupã que o do/a tupinambá comendo o jesuíta, ainda que seja muito difícil precisar em que momento uma língua está colonizando a outra e não o contrário. Por isso, mantive a palavra “seio”, que aparece em outros contextos traduzidos em *Ânsia*, e não “teta”.

Grandeza da tradução, risco da tradução: traição criadora do original, apropriação igualmente criadora pela língua de acolhida; *construção do comparável*<sup>178</sup>: equivalência que é mais propriamente *produzida* pela tradução do que presumida por ela.<sup>179</sup>

Na mesma direção, o trecho abaixo ganha uma referência a Eco (eco, que ocorre e é simultaneamente mencionado no texto) e Narciso (*daffodil* – a flor) que não havia no original:

A O grito de um narciso,  
M A mancha de um grito.

---

ou não explico nada” (REBELLATO, 1998). É verdade que a primeira opção só existia para Sarah Kane.

<sup>178</sup> RICOEUR, 2011: 68.

<sup>179</sup> RICOEUR, 2011: 66.

- C Vi meu pai bater na minha mãe com a bengala.  
A Mancha,  
C Eco,  
A Mancha. (v. II, p. 28)

Também foram excluídas, por exemplo, as várias especulações no site de Iain Fisher sobre o número 199714424, que não se podem checar.

De algumas referências, não cheguei a buscar a tradução conhecida. O começo do monólogo (com *Listener*) *Não eu*, que é citado por C, se refere ao nascimento como uma saída para dentro [seja “desse mundo” ou “de quê?”, Beckett e Kane compartilham de uma estupefação desamparada]. A fala da **Boca**<sup>180</sup> é remendada com a de *Jó*. Para manter isso em vista, não caberia usar outra expressão, por mais elegante que fosse (ver v. II, p. 36). Por isso, também, “into the light”, fala que marca e acelera o ritmo do final da peça, foi traduzida como “*para dentro* da luz”. Por outro lado, a fala “nothing to be done” (“nada pra fazer”), que se repete em *Esperando Godot*, surge em *Ânsia* apenas uma vez (v. II, p. 29).

Além disso, mesmo frases inteiras que são citadas estão fora de seu contexto. Se não foram identificadas, explicá-las é só um desvio. Uma legenda de um filme, uma frase curta de um romance, um ditado popular de *Guerra nas estrelas*, já emendado consigo próprio, um verso de uma poesia, em que um substantivo foi trocado por outro com o mesmo número de sílabas. Citações picotadas, cortadas pela metade, que na maior parte dos casos causam maior efeito pelas palavras que contém do que pelo lugar de onde foram tiradas – devem soar estranhamente familiares. Tentei reduzir as notas às que chamam a atenção sobre a estrutura do texto, bem como textos de outras peças de Sarah Kane. O exercício, aqui, contrariou o que estava inicialmente previsto no projeto, que visava dar conta de todo o universo literário e musical da obra, pois, como mencionei, as relações internas da peça foram priorizadas em todas as escolhas da presente tradução, sobrepondo-se aos “originais”.

\*

---

<sup>180</sup> “BOCA: .... sair ... para dentro desse mundo ... esse mundo ... coisinha minúscula ... antes da hora ... em um abençoado – ... o quê? .. menina?.. sim ... menininha minúscula ... dentro desse ... saindo para dentro desse ... antes da sua hora ... buraco abençoado chamado ... chamado ... não importa ... [...]” (*Not I*, BECKETT, 2006: 376).

Um recurso poético priorizado pela tradução, a repetição, produz um efeito específico de progressão dramática. As frases não são reafirmadas, e sim deslocadas de seu contexto inicial, ganhando novos significados.

A repetição é de reminiscências de histórias perdidas, perguntas e respostas que, mesmo com uma grande carga emocional, são frases feitas (“**B**: Você podia ser minha mãe. / **M**: Eu não sou tua mãe.” – v. II, p. 18) e informações. Não há repetição de momentos marcantes como “Eu sou umx plagiadorx emocional [...], v. II, p. 44”. Frases de impacto sustentam sua força ao serem ditas apenas uma vez. Assim, na tradução, pensei nas partes repetidas da forma mais comum (menos impactante) que pude, para manter o ritmo interno da peça, em que é às vezes é necessário prestar atenção na mudança de contexto em que as falas ressurgem, e não na raridade da frase.

As repetições de palavras na mesma fala foram atenuadas quando possível (a não ser aquelas que acontecem tantas vezes que diluem propositalmente o sentido). A repetição consecutiva de uma frase ou palavra, que é um recurso comum de ênfase na língua inglesa, pode não soar tão bem em português. O coloquial no original dá lugar a uma prova de virtuosismo para quem está no palco enunciando o texto traduzido. Por isso, evitei algumas das repetições, mantendo o que me parece necessário para o ritmo da frase ou do parágrafo. O mesmo quando uma palavra rima com ela mesma – que encontrei também em *The Cocktail Party*, de T. S. Eliot – recurso incomum na escrita em português.

Disse Artaud,

Deixemos aos peões a crítica de textos, aos estetas a crítica de formas e reconheçamos que o que já foi dito não está mais por dizer; que uma expressão não vale duas vezes, não vive duas vezes; que toda palavra pronunciada morre e só age no momento em que é pronunciada, que uma forma usada não serve mais e só convida a que se procure outra, e que o teatro é o único lugar do mundo em que um gesto feito não se faz duas vezes.<sup>181</sup>

---

<sup>181</sup> ARTAUD, 2006: 84-5, do ensaio *Acabar com as obras-primas*, o que tem aqui sua ironia, se lembrarmos que quase tudo o que é dito em *Ânsia*, mesmo que pela metade ou uma única vez, é citação. É verdade que Artaud afirmará o contrário disso ao elogiar a precisão da repetição no teatro balinês. Em vários momentos, o artista afirma ideias contraditórias, mas sempre definitivamente. Suas dicotomias platônicas carregam um drama revolucionário: virulento com as palavras, Artaud não tem saída senão se expressar nos termos mesmos que deseja implodir. Penso que o mesmo ocorre com Sarah Kane, quando fala em forma e significado.

Um exemplo da relação entre repetição e força, no meu caso, é o de ter assistido uma vez a uma montagem de *A refeição*, de Newton Moreno, para nunca mais esquecer que uma história da humanidade morreu com o indígena do segundo ato<sup>182</sup>. Se essa ideia fosse explicitada em mais do que uma fala, perderia a força e com ela seu poder mnemônico. A misteriosa capacidade de ser memorizada é descrita por Eliot como um atributo da boa poesia.

Percebemos que a poesia alusiva e reverberatória muitas vezes tem uma qualidade insolitamente profunda. Para Eliot a capacidade da poesia de ser memorizada inconscientemente é um critério de autenticidade, e a capacidade da própria poesia de Eliot neste aspecto é extraordinária. Uma coisa é não gostar da sua poesia ou difamar sua reputação; outra coisa é esquecê-la depois de cuidadosamente lida. Sua prodigiosa influência pode até mesmo servir para exagerar seus méritos, pois, como ele diz, “quando chegamos ao ponto de afirmar alguma coisa a respeito de poesia, é aquela poesia que se fixou em nossas mentes que pesa em nossas afirmações” – e Eliot realmente se fixa em nossas mentes.<sup>183</sup>

Na tradução, os deslocamentos produzidos na dramaturgia se dão mais uma vez: além da corrupção da função original das frases que surgem despedaçadas na peça, expressões que não podem ser transmitidas de uma língua para outra precisam, na tradução, ou ser trocadas por alguma da língua-alvo ou ser apresentadas “mais” fora de contexto.

A natureza mesma da colagem demanda materiais fragmentados, ou pelo menos materiais expulsos do contexto. A colagem, de certa forma, nada mais é que um ato enfático de edição: escolher entre opções e apresentar em um novo arranjo [...] <sup>184</sup>.

Fragmentos inquietantes, como “[turning] blue into green”, que se refere à reciclagem do lixo e outras tentativas de tornar o consumo sustentável, são

---

<sup>182</sup> A peça foi posteriormente publicada na coleção bilíngue Palco sur Scène, da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. ““**HOMEM**: O que significa? O que o senhor disse? // **PORU**: ‘Uma nação inteira/ Em minha cova cabem milhares de homens e mulheres da minha cor / Me deixem o silêncio e algumas flores / Eu não existo há bastante tempo / Abra minha boca, beije minha língua e a mastigue’ // *Homem desliga o gravador. Aquece o fogo, começa a despir Poru. Prepara-se o ato final. Coloca Poru deitado em seu colo.* // **HOMEM**: Eu honro sua memória e nosso sangue comum / Consagro a carne irmã / Alimento a nossa mesma estória. / No dia de minha morte, / Quem me devorará é a fraca memória dos vermes. / Mas hoje / Eu te como as partes em louvor. / Como o bravo, como o último / A sustentar tantos fantasmas. / Hoje morre uma tribo / Sem caravelas, sem febre, nem gripe, nem escravidão / Uma história do homem morre comigo.” (Newton Moreno, Agreste / Body Art / A refeição. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado / Aliança Francesa, 2008).

<sup>183</sup> FRYE, 1998: 35. A citação é de ARNOLD, Matthew. **The use of poetry and the use of criticism**. p. 113.

<sup>184</sup> Do manuscrito “Silence and Music”, de Nina Michelson, *apud* SHIELDS, 2011.

*desfragmentados* na tradução para manter o azul e as ressonâncias do azul, embora essa cor não encontre aqui o mesmo contexto no que se refere à reciclagem. Há também a dificuldade de trechos que se valem ao mesmo tempo de recursos fonéticos da poesia e da norma coloquial. “Bright white light”, que eu gostaria de traduzir como “branca brilha a luz” teve que ficar “luz branca brilhante”, para manter o tom.

A esse trabalho descritivo, acrescento que o que me parece coerente, diante da discussão apresentada até aqui, é que a escrita dessa tradução ofereça possibilidades sonoras e polissêmicas, que a peça traduzida permita tudo, menos que duas pessoas saiam do teatro com a mesma interpretação do que ouviram. Ou seja, que menos que representar a mesma impossível “realidade” denotada pelo texto original, ela represente, reencene as mesmas condições de realização daquele rito específico, daquela performance, daquela fala.

### 10.1 Seria Obelix transgênero?

O conceito de desconstrução exerceu um grande impacto ao longo de toda a década de 1990. Vou atentar aqui para a desconstrução de gênero, nesse contexto entendido como relação de poder e não (apenas) categoria gramatical. A primeira obra profissional de Sarah Kane, *Blasted*, surge três anos depois de *Gender trouble* (Judith Butler), no mesmo ano de *Bodies that matter*. Essas obras tiveram, nos anos seguintes, grande repercussão na Europa. O ícone *queer*, a transexual, é diagnosticada com um termo que aparece em *4.48 Psicose*: disforia.

No que realmente importa, suas peças, Kane cunhou termos como “hermsself”. Grace se hibridiza com Graham em *Purificados*, até o momento em que ganha uma genitália masculina – a de Carl, que estava perdendo todos os pedaços de seu corpo (os que usava para declarar amor ao seu namorado), aparentemente em ordem decrescente de importância. O duplo é um andrógino também em *Skin*, cujo protagonista neonazista precisa enfrentar uma garota igualzinha a ele. As referências a maquiagem e “vire mulher” em *Ânsia* refletem as acusações, sofridas por Cate em *Blasted*, de se vestir “como uma sapatão”.

Elaine Aston observa uma transição desde uma posição tradicionalmente feminista nos monólogos até uma diluição dos gêneros em *Blasted*:

Ao escrever *Blasted*, Kane estava revisando e renovando suas conexões feministas, estética e politicamente. Preocupada, por um lado, em não escrever a partir de divisões de gênero rígidas e, por outro, em criar um teatro subversivo em forma e conteúdo, seus interesses de gênero evoluem para uma diferenciação em relação à tática de exposição da opressão das feministas (incluindo dramaturgas) mais velhas, tática que ela mesma ensaiou em *Comic Monologue*. A escrita de imagem mais experiencial e visceral em *Blasted* não investe nas políticas feministas materialistas ou em sua estratégia de tornar as violações de gênero tão visíveis a ponto de empurrarem o público para o trauma épico do estupro. Essa virada formal do feminismo materialista para um feminismo experiencial “forma” também uma virada política, de um testemunho em primeira pessoa da vítima, que recusa a possibilidade de recuperação, para as aspirações políticas de *Blasted* de recuperação, esperança, amor, neste que é na maior parte do tempo um mundo de terror e violência, sem esperança, sem amor<sup>185</sup>.

Seguindo o ímpeto narrativo de ver uma progressão entre suas peças, notamos que apesar disso suas personagens são designadas por gênero e cor (quando negras) em *Blasted*, *O amor de Fedra* e *Purificados*, suas primeiras três peças. A partir de *Ânsia*, não mais. É esse aspecto que tentamos manter nesta tradução, ao invés de empreender um recorte de significado ao atribuir gênero às personagens<sup>186</sup>. Assim como na primeira montagem de *4.48 Psicose*, em que as três pessoas do elenco podiam escolher nos ensaios algumas das frases, que podiam ser atribuídas a qualquer uma dessas vozes (cujo número, no texto escrito, é indefinido), é possível que em *Ânsia* as vozes decidam na hora com quem vão falar, quem vão acusar – a quem atribuirão adjetivos, optando a partir disso pelo feminino ou masculino.

Para mim, **A** sempre foi um homem mais velho, **M** uma mulher mais velha, **B** um homem mais jovem e **C** uma mulher jovem. Eu decidi não especificar, pensei que tem coisas que as personagens dizem que tornam isso muito evidente. Por exemplo, seria muito esquisito se um homem dissesse: “Então eu levanto e penso minha menstruação deve ter começado”. Isso seria bem estranho. Também seria muito estranho um homem ficar falando sobre quanto ele quer um bebê. Mas, por outro lado, sim, isso poderia acontecer. Tenho certeza de que vou ver uma montagem na Alemanha em que isso acontece (risos). Eu tenho a mais absoluta certeza de que isso vai acontecer.

Mas, eu estava tentando fazer algo diferente com *Crave*, que tinha a ver com, não exatamente com abrir mão do controle, mas deixar as opções abertas. E de certo modo, para mim, *Crave* é muito específica, ela tem sentidos fixos e específicos em minha mente, que ninguém mais poderia saber a não ser que eu contasse. Por exemplo, quem aqui sabe o que 199714424 significa? Ninguém de vocês sabe. Eu sou a única pessoa que sabe e o elenco sabe disso. E eu não tenho intenção de contar para ninguém o que significa. Então

<sup>185</sup> ASTON, 2011: 24.

<sup>186</sup> Também nos palavrões, “shit” e “fuck”, que não são marcados por gênero, *Crave* marca uma distância em relação a *Blasted* – cunt, bastard (que é como xingar a mãe) – daí eu ter evitado, para as marcações de intensidade, porra, caralho e puta.

possivelmente eu não posso esperar ver duas encenações iguais dessa peça. Graças a Deus. Isso não vai acontecer.<sup>187</sup>

Por que a tradução deveria submeter o texto a uma normatividade sobre a qual, por especificidades do idioma, ele havia deslizado com aparente facilidade? O gênero não aparece em primeira pessoa em *Ânsia*. A única vez que está marcado pela falante, que deseja ser homem, é em terceira pessoa:

“Ela está falando de si mesma na terceira pessoa [...]” (*She talks about herself in the third person...*). (v. II, p. 32)<sup>188</sup>

Se ela quer mesmo ser homem, não falará de si mesm<sup>x</sup> sempre no feminino. Mas essa marcação constante de gênero a língua inglesa não exige.

Nossa língua, principalmente escrita, vem sendo desafiada nos últimos anos por práticas do feminismo *queer*<sup>189</sup>. A arroba, truque de englobar os dois polos dicotômicos: masculino, o, e feminino, a: @; o x, a incógnita, tentativa de aboli-los do vocabulário escrito – estratégia de movimentos sociais trans/feministas que adotei na tradução da peça. Na linguagem oral, quem não se identifica por gênero em português costuma engolir o final dos adjetivos e desviar deles: “eu tava feit se fosse quem ganhou a Mega-Sena”.

A letra x tem, entre suas acepções dicionarizadas,

5 Rubrica: biologia.

símb. de **hibridez**

8 Rubrica: matemática.

símb. de **incógnita**<sup>190</sup>

O feminismo da “Segunda Onda”, que traz o grito das militantes feministas da contracultura, após a Segunda Guerra, de que “o pessoal é político”, afirma que, se sexo é um dado biológico, o *gênero* é construído socialmente. O conceito problematiza as

<sup>187</sup> REBELLATO, 1998: 15-6. Aqui, Sarah Kane usa um dos desvios de gênero em língua inglesa, “told them” – o pronome que no singular teria que ser um de dois gêneros vai no plural, que não tem gênero, para se referir a uma pessoa indefinida no singular. Sobre homens que menstruam, é um fato que, 16 anos depois, já se sabido que acontece.

<sup>188</sup> “... o quê? .. quem? .. não! .. ela! ..” (*Not I*, BECKETT, 2006: 377, 379, 381, 382)

<sup>189</sup> “God save the queer”, diz um grafite no centro de Belo Horizonte, MG. Em nossas terras, pródigas em travestis, que ensinam ao mundo como transgredir a heteronormatividade, o feminismo *queer* é discutido no idioma de Sarah Kane, mas sempre foi praticado em nagô/iorubá, língua que se destina a ser desconhecida pelas autoridades.

<sup>190</sup> HOUAISS: 2001.

relações de poder e as normas estabelecidas sobre o dado dito biológico. O feminismo *queer* radicaliza esse processo de desconstrução, chegando ao próprio conceito de gênero. No livro *Problemas de gênero* (1990), Judith Butler encara o sexo biológico também como uma construção. Conceber um corpo anterior à sua subjetivação é reproduzir a dicotomia natureza-cultura, que, num sistema binário e hierárquico de pensamento, corresponde a dicotomias como mulher-homem, mal-bem, racional-irracional. Em tal binarismo está a base de uma estrutura de opressão, sendo a própria adequação do corpo a um dos sexos uma violência. No entanto, o termo “gênero” continua sendo utilizado, pois designa uma norma diferente (embora complementar) de “sexo”. Como categoria de análise histórica, o conceito de gênero tem sido útil para desconstruir a base de legitimidade política de relações de dominação. Ambas fazem parte das normas que constituem subjetividades.<sup>191</sup>

É importante, em relação a isso, nos lembrarmos de onde realmente estamos: em dois tempos simultâneos: o presente normativo e o futuro revolucionário. Porque o gênero, estando em aberto, não deixa de existir. Nossa relação com o *x* há de refletir muito da maneira como *desempenhamos* gênero – deixar as opções abertas, como fez Sarah Kane ao não listar as características de gênero, cor e classe das personagens, não significa que essas relações de poder esvaeçam automaticamente.

No entanto, o desaparecimento dessas características sociais nas últimas duas peças se relaciona a uma visão de mundo: “Divisões de classe, raça ou gênero são um sintoma de sociedades baseadas na violência ou na ameaça de violência”<sup>192</sup>, disse a autora.

Ela também estava, como já apontamos, abrindo mão de um retrato socialmente estável e coerente do sujeito burguês unificado. Essa ruptura se coaduna com a transgressão de gênero em outras dramaturgias contemporâneas.

Como resultado dessa reformulação da performatividade, (a) a performatividade de gênero não pode ser teorizada à parte da prática forçada e reiterativa de regimes regulatórios da sexualidade; (b) a suposição de agência condicionada por esses mesmos regimes de discurso/poder não pode ser associada a voluntarismo ou individualismo, e menos ainda com consumismo, *e de modo algum pressupõe um sujeito com poder de escolha*; (c) o

<sup>191</sup> Esse é um *sampler* de minha monografia de graduação *Transsexualidade e a normalidade do “sexo”* (2003), que tomava entre suas referências Joan Wallach Scott. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica,” *Educação & Realidade*, vol. 20, n 2 (1995).

<sup>192</sup> Para Sierz, *apud* RANC, 2002.



regime de heterossexualidade opera para circunscrever e contornar a ‘materialidade’ do sexo, e essa ‘materialidade’ é formada e sustentada como uma materialização de normas regulatórias que são em parte as da hegemonia heterossexual; (d) a materialização de normas requer aqueles processos identificatórios pelos quais normas são adotadas ou apropriadas, e *estas identificações precedem e habilitam a formação de um sujeito, mas não são, estritamente falando, executadas por um sujeito*; (e) os limites do construtivismo são expostos nessas fronteiras da vida do corpo onde os corpos abjetos ou deslegitimados fracassam em ser considerados ‘corpos’. Se a materialidade do sexo é discursivamente demarcada, essa demarcação produzirá um domínio de ‘sexo’ excluído e deslegitimado. Portanto, será importante tanto pensar em como e para quais fins os corpos são construídos, quanto pensar em como e para quais fins os corpos **não** são construídos. Também será importante perguntar como os corpos que fracassam em sua materialização fornecem a ‘marginalidade’ necessária, senão o suporte necessário, para os corpos que, ao materializar a norma, qualificam-se como corpos que importam.<sup>193</sup>

Forçar a língua, adotar uma postura dialética em relação à sociedade, tentar criá-la e não somente ser criada por ela (criar a si mesma), tudo isso faz parte da ambição literária e até da literatura derivada:

Pelo contrário: o significado da fidelidade, cujo garante é a literalidade, é o da grande nostalgia pela complementaridade de linguagem, a que a obra deve dar voz. A verdadeira tradução é transparente, não esconde o original, não lhe tapa a luz, mas permite que a língua pura, como que reforçada pelo seu próprio meio de expressão, incida de forma ainda mais plena sobre o original. Isso consegue-se sobretudo pela literalidade na transposição da sintaxe, que mostra como o elemento primordial do tradutor é a palavra e não a frase: a frase é o muro diante da língua do original, e a literalidade uma arcada.<sup>194</sup>

Adotar o **x** pode sugerir, como no passaporte australiano, um não sexo ou um gênero que não é masculino nem feminino<sup>195</sup>. Pode ser também deixar uma lacuna – que acaba se revelando uma facilidade – para quem, se quiser, usar a imaginação para ler e/ou montar esse texto – possibilidade, a meus olhos, aberta pelo original.

<sup>193</sup> BUTLER, 1993: 15-16, *itálicos meus*.

<sup>194</sup> BENJAMIN [BRANCO, 2008: 94].

<sup>195</sup> O movimento intersexual luta inclusive para não operarem o órgão sexual, que muitas vezes não lembra nem um pênis nem um clitóris, de crianças intersexuais.

## 11. CONSIDERAÇÃO FINAL

A segunda conclusão era que a performance é um fenômeno heterogêneo, do qual é impossível dar uma definição geral simples<sup>196</sup>.

O performático está se aproximando de um sinônimo de bom, de ousado e, em sua indefinição, virando um vago critério valorativo? Boa pergunta. Tentei não perder de vista o performativo e as possíveis conexões dessa compreensão da linguagem com a prática artística da performance, e ao mesmo tempo as relações dela com o teatro pós-dramático. Espero, assim, ao menos não ter simplificado uma aproximação, ainda que inevitavelmente valorativa, ao texto.

Isso tem implicações em um projeto de tradução quando a escolha de palavras passa a levar em conta sua capacidade de ação (sua performatividade ou poder encantatório). As hierarquias que se desmontam na análise também perdem a força na tradução do texto (como a importância de uma história anterior à cena ou de setores da sociedade representados em cena), enquanto os elementos da escrita teatral relacionados à presença em cena são trazidos à tona.

O resto da narrativa é um “apego”? Acredito que, embora desmontada, a narrativa não deixou de fazer parte de *Ânsia*. Seu estiramento mesmo é uma das possibilidades de o público se aproximar da peça, supondo-se que ele conhece de antemão as convenções narrativas que estão sendo desmontadas. A partir daí, é um exercício para uma tradução deste tipo ouvir as frases e quando elas se completam. O que as vozes fazem uma com a outra? Mesmo a partir da ideia de que não há personagens nem enredo, essas são relações que foi importante procurar para apresentar a tradução que segue.

Embora a peça seja feita de fragmentos, gostaria de ressaltar aqui que são fragmentos em novo contexto – aí a lógica mesma da *collage*. Uma “prova” disso é o fato de que o trecho mais conhecido da peça, o monólogo amoroso de A (v. II, p. 18), enquanto é apresentado e enviado por correspondência como um trecho separado do resto, *significa* muita coisa menos que na situação de conflito em que ele é falado em *Ânsia* (“isso tem que parar”). Parte-se de um contexto em que não é possível definir sua

---

<sup>196</sup> ZUMTHOR, 2007: 34.

intenção (para ficar com uma pergunta simples: é sincera ou mentirosa?) para outros em que, descolado, ele passa a ser exclusivamente sincero<sup>197</sup>. O que Sarah Kane fez com suas fontes foi parecido, mas ganhando em complexidade: ela descontextualizou para recontextualizar. Como manejar essa sobreposição de universos simultâneos?

A resposta (ou ao menos a reação) mais satisfatória que pude dar a essas e outras questões levantadas neste trabalho foi a tradução, que segue no próximo volume.

---

<sup>197</sup> Cf. o filme *Reflections in a skyline*, em que o monólogo é transformado em diálogo e seus protagonistas chegam às lágrimas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AALTONEN, Sirkku. **Time-sharing on stage**: drama translation in theatre and society. Clevedon, Buffalo, Toronto, Sydney: Multilingual Matters, 2000.
- ARISTÓTELES. Poética. In: **Coleção Os pensadores**. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- ARMITSTEAD, Claire. No pain, no Kane. **The Guardian**, Londres, 29 de abril de 1998. p.38.
- ASTON, Elaine. **Sarah Kane: the 'bad girl of our stage'?** In: \_\_\_\_\_. Feminist views on the English stage women playwrights, 1990-2000. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- \_\_\_\_\_. Reviewing the fabric of *Blasted*. In: DE VOS, Laurens; SAUNDERS, Graham. **Sarah Kane in context**. Manchester: Manchester University Press, 2011.
- AUSTIN, J.L. **Quando dizer é fazer**. Palavras e ação. Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. São Paulo, Unesp e Hucitec, 1988. p.57-70.
- BAUMGÄRTEL, Stephan; DA SILVA, H. M. Possíveis processos da escrita teatral contemporânea. In: **Anais do XIX Seminário de Iniciação Científica**. Florianópolis: UDESC, 2009. Disponível on-line em: <[http://www.ceart.udesc.br/revista\\_dapesquisa/volume4/numero1/cenicas/possiveis\\_process.pdf](http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume4/numero1/cenicas/possiveis_process.pdf)>
- BAUMGÄRTEL, Stephan. Em busca de uma teatralidade textual performativa além da representação dramática: reflexões sobre a variedade formal na dramaturgia contemporânea. In: MOSTAÇO, E., OROFINO, I, BAUMGÄRTEL, S. A.; COLLAÇO, V. **Sobre performatividade**. Florianópolis: Letras contemporâneas, 2009.
- BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. Londres: Faber and Faber, 2006.
- BILLINGTON, Michel. Long walk to freedom. **The Guardian**, Londres, 15 de agosto de 1998. p. 12.
- BOUGER, Cristiane. **A performance e a reconstrução do efêmero**. In: idança.txt Vol. 3 – abril de 2011.
- BRANCO, Lucia Castello (Org.) **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.
- BUTLER, Judith. **Bodies that matter**: on the discursive limits of “sex”. Nova York: Routledge, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Gender Trouble**: Feminism and Subversion of Identity. Nova York: Routledge, 1990.
- CAMPBELL, Peter. Sarah Kane's *Phaedra's Love*: staging the implacable. **Sarah Kane in context**. In: DE VOS, Laurens; SAUNDERS, Graham. **Sarah Kane in context**. Manchester: Manchester University Press, 2011.
- CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CHUTE, Hillary. ‘Victim. Perpetrator. Bystander’: critical distance in Sarah Kane’s Theatre of Cruelty. In: DE VOS, Laurens; SAUNDERS, Graham. **Sarah Kane in context**. Manchester: Manchester University Press, 2011.

- CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Marcia. **Poéticas do visível**. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 107-166.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989.
- DE VOS, Laurens. Sarah Kane and Antonin Artaud: cruelty towards the subjectile. In: DE VOS, Laurens; SAUNDERS, Graham. **Sarah Kane in context**. Manchester: Manchester University Press, 2011.
- EAGLETON, T. **Teoria da literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ELIOT, T. S. **Poesia**. Ed. Bilíngue, Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- \_\_\_\_\_. **On poetry and poets**. Londres: Faber and Faber, 1957.
- FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. In: **Sala Preta**, n.8, 2008. p. 197-210.
- FISHER, Iain. <<http://www.iainfisher.com/kane>>
- \_\_\_\_\_. <<http://www.iainfisher.com/kane/eng/sarah-kane-glossary.html>>
- FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- \_\_\_\_\_. **T.S. Eliot**. Trad. Elide-lela Valarini. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1998.
- GENTZLER, Edwin. **Contemporary Translation Theories**. Londres/ Nova York: Routledge, 1993.
- GOMES-PEÑA, Guillermo. XIX. Sobre *performance* e teatro. In: **In defense of performance art**. Trad. Yuri Kotke. Disponível online em: <http://plataformadescontrole.wordpress.com/?s=guillermo>
- HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. (INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS). São Paulo: Objetiva, 2001.
- JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: **Poética**: revista de teoria e análise literárias. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. p. 5-49.
- KANE, Sarah. **Complete plays**. Londres: Methuen Drama, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Ânsia**. Tradução de Laerte e Roseli Mello. Documento eletrônico, São Paulo: 2003.
- \_\_\_\_\_. **Teatro Completo**. Tradução de Pedro Marques. Lisboa: Artistas Unidos, 2002.
- \_\_\_\_\_. (a). The only thing I remember is... **The Guardian**, Londres, 13 de agosto de 1998, p. 12.
- \_\_\_\_\_. (b). Drama with balls. **The Guardian**, Londres, 20 de agosto de 1998.
- LEHMANN, Hans-Thies. Just a word in a page and there is drama: apontamentos sobre o texto no teatro pós-dramático. In: MOSTAÇO, E., OROFINO, I, BAUMGÄRTEL, S. A.; COLLAÇO, V. **Sobre performatividade**. Florianópolis: Letras contemporâneas, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MACDONALD, James. They never got her. **The Observer**, Londres, 28 de fevereiro de 1999. Disponível online em: <<http://www.guardian.co.uk/theobserver/1999/feb/28/featuresreview.review9?INTCMP=SRCH>>
- MIRANDA, Célia Arns de. O entrelaçamento textual no pós-modernismo. In: **Scripta Uniandrade**. Curitiba: Uniandrade, 2005, n. 3, p. 143-150.

- OLIVEIRA, Ângela Francisca de. A memória fragmentada nas figuras femininas de Sarah Kane: o que resta? In: FAZENDO GÊNERO 8, 2008, UFSC. **Anais...** Florianópolis: UFSC, 2008. Disponível on-line em: <[www.fazendogenero8.ufsc.br/sts/ST14/Angela\\_Francisca\\_Almeida\\_de\\_Oliveira\\_14](http://www.fazendogenero8.ufsc.br/sts/ST14/Angela_Francisca_Almeida_de_Oliveira_14)>. Consulta realizada em 13/7/9.
- \_\_\_\_\_. **Fluxo de consciência**: variações no teatro contemporâneo. UFRGS. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: 2009. p.76-97.
- PERLOFF, Marjorie. **O momento futurista**: avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Edusp, 1993.
- RANC, Gaëlle. **The notion of cruelty in the work of Sarah Kane**. 2002. Disponível on-line em: <<http://www.iainfisher.com/kane/eng/sarah-kane-study-gr.html>>. Consultado em 30 ago. 2009.
- REBELLATO, Dan. **Sarah Kane**: interviewed by Dan Rebellato. Londres: Royal Holloway/ University of London: 3 nov. 1998. Disponível on-line em: <[http://rhul.ac.uk/drama/staff/rebellato\\_dan/sarahkane/S\\_KANE\\_1998.pdf](http://rhul.ac.uk/drama/staff/rebellato_dan/sarahkane/S_KANE_1998.pdf)>. Consultado em 30/08/2009.
- \_\_\_\_\_. Sarah Kane before *Blasted*: the monologues. In: DE VOS, Laurens; SAUNDERS, Graham. **Sarah Kane in context**. Manchester: Manchester University Press, 2011.
- REDMONT, W. V. **O processo poético segundo T. S. Eliot**. São Paulo: Annablume, 2000.
- ROUBINE, J-J. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- RUSCHE, Rubens. Concepção / montagem. In: 3 DE SANGUE COMPANHIA DE TEATRO. **Programa do espetáculo Ânsia**. São Paulo: folheto, 2003.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SAUNDERS, Graham. **'Love me or kill me'**: Sarah Kane and the theatre of extremes. Manchester University Press, 2002.
- SCHECHNER, Richard. **The future of ritual**: writings on culture and *performance*. Nova York: Routledge, 1993.
- SHIELDS, David. Reality Hunger. In: \_\_\_\_\_. **Reality Hunger Remix**. Disponível on-line em: <<http://realityhunger.com/index.shtml>>. Consultado em: abril de 2011.
- SIERZ, Alecz. **Review of Sarah Kane's Complete Plays**. Londres, 2003. Disponível on-line em: <<http://www.inyerface-theatre.com/archive7.html>>. Consultado em 17/01/2011.
- SONTAG, Susan. Against interpretation. In: **Against interpretation and other essays**. Nova York: Farrer Straus & Giroux, 1966.
- STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: **Ilha do Desterro**. Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul.-dez. 2006.
- STEINER, George. **Depois de Babel**: questões de linguagem e tradução. Tradução de Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora UFPR, 2008.
- STRINDBERG, August. **A sonata dos espectros**. Trad. Nils Skare. Curitiba: L-Dopa Publicações, 2010.
- STRINDBERG, August. Introdução do autor. In: \_\_\_\_\_. **Senhorita Júlia / O pai**. Trad. Kurt Bernström e Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira [1888], 1870.

- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- TABERT, Nils. **Cingir-se à verdade**: conversa de Nils Tabert com Sarah Kane. Trad. Pedro Marques. Dossier Sarah Kane, parte II. Lisboa: Artistas Unidos, 2002.
- TURNER, Victor. Social dramas and ritual metaphors. In: \_\_\_\_\_. **Dramas, fields, and metaphors**. Ithaca: Cornell University Press, 1974.
- \_\_\_\_\_. Are there universals of performance in myth, ritual, and drama? In: SCHECHNER, Richard; ApEL, Willa. **By means of performance**: intercultural studies of theatre and ritual. Nova York: Cambridge University Press, 1990.
- VENUTI, Laurent. **Rethinking translation**: discourse, subjectivity, ideology. Londres: Routledge, 1992.
- VOIGTS-VIRCHOW, Eckart. 'We are anathema' – Sarah Kane's plays as postdramatic theatr versus the 'dreary and repugnant tale of sense'. In: DE VOS, Laurens; SAUNDERS, Graham. **Sarah Kane in context**. Manchester: Manchester University Press, 2011.
- WALLACE, Clare. Sarah Kane, experiential theatre and the revenant avant-garde. In: DE VOS, Laurens; SAUNDERS, Graham. **Sarah Kane in context**. Manchester: Manchester University Press, 2011.
- WOOLF, Virginia. **The common reader**. 1925. Disponível online em: <http://gutenberg.net.au/pages/woolf.html>